Kunstblatt.

Nr. 1. Donnerstag den 4. Januar 1849.

Die vom Könige von Holland errichtete neue Gemäldegalerie im Haag.

I.

So reich Holland immer noch war an Galerien und Kabinetten von Werken holländischer Meister trotz den vielen Ausführen nach Außen und namentlich nach England, so arm war es dagegen an Bildern der ausländischen Kunstschulen. Bilder der altdeutschen Schulen, worunter eine frühere holländische mitbegriffen ist, wurden seit den Bilderstürmereien der Reformation in Holland eher entfernt als gepflegt. Die italienischen Bilder im Haager und Amsterdamer Museum, sowie die flamländischen und spanischen Bilder daselbst wollen wenig sagen; im Privatbesitz fand sich aus diesen Schulen fast gar nichts vor. Diesem Mangel hat der jetzt regierende König durch die Anlage seiner neuen Galerie, die noch immer im Wachsen begriffen ist, abzuhelfen gesucht und zwar in wirklich königlicher Weise.

Es war schwer und konnte nur mit außerordentlichen Kosten bewerkstelligt werden, Werke der berühmtesten Meister aller Schulen anzuschaffen; dann war auch für ein angemessenes Lokal für die Kunstschätze zu sorgen. So hat sich denn der königl. Palast, der frühe einer beschreibenen Privatwohnung glich, in den letzten Jahren, bei den vermehrten und angehäuften Kunstsammlungen von innen, auch nach außen hin mächtig ausgedehnt und wird den Fremden, der den Haag jetzt wieder sieht, gewiß angenehm in seiner königlichen Stattlichkeit überraschen.

Es war keine leichte Aufgabe, und sie ist noch nicht ganz gelöst, so verschiedenartige Kunstgegenstände als Gemälde aller Epochen von van Eyck bis auf unsere Zeit, von Handzeichnungen — eine treffliche in England, wie man sagt, für 100,000 Gulden erstandene Sammlung der größten italienischen Meister — Skulpturen ꝛc. zu einem schönen Ganzen harmonisch zu vereinigen; doch wird auch dieß mit der Zeit gelingen. Durchreisen wir den langen Korridor, den man den historischen Theil der Galerie nennen kann, indem hier nur Porträte meist aus dem königl. Hause von Wilhelm I. bis auf die jetzige Generation zu finden sind; werfen wir gleichfalls auf die hier aufgestellten zwei Ceremonienbilder, die Krönung des jetzt regierenden Königs darstellend und gemalt von dem jüngeren Pienemann, sowie auf die von H. v. Hove gemalte Trauung der Prinzessin Sophie mit dem Erbprinzen von Sachsen-Weimar-Eisenach, einen flüchtigen Blick, um in den kleineren gothischen Saal zu gelangen, der, wie es scheint, bestimmt ist, nach und nach sämmtliche altdeutsche Werke der Sammlung zu vereinigen.

Zwei seltsame reiche Bilder mit lebensgroßen Figuren ziehen hier vor allen die Blicke auf sich. Eine interessante Anekdote aus dem Leben Otto III. und seiner Gemahlin Marie (eine Tochter des Königs von Arragonien) liegt diesen merkwürdigen, von Dirck van Haarlem gemalten Stücken zum Grunde. Mit ihrem Gemahl, dem Kaiser Otto, auf einer Reise begriffen, verliebte sich in Modena die Kaiserin in einen Grafen, der jedoch, seiner ihm angetrauten Ehefrau getreu, die unehrbaren Zumuthungen der Kaiserin von der Hand wies. Diese, von Rache getrieben, wußte es bei ihrem Gemahl dahin zu bringen, daß der unglückliche Graf zum Tode verurtheilt und wirklich enthauptet wurde. Durch ein Gottesurtheil, welchem sich dessen Wittwe unterzog, wurde Otto jedoch eines Bessern belehrt und verurtheilte nun seine untreue Gemahlin zum Feuertode. In dem ersten Bilde sind im Hintergrunde auf dem Balkon die Kaiserin und der Kaiser mit Krone und Scepter dargestellt; das ungerechte Urtheil ist gesprochen, der Graf im weißen Sünderkleide, begleitet von seiner Frau, einem Priester und mehreren reich gekleideten Personen wird zum Richtplatz geführt. Diese Scene begibt sich auf dem Mittelgrunde des Bildes; im Vordergrunde ist der Unschuldige bereits enthauptet und die Gräfin empfängt das abgeschlagene Haupt auf einer Schüssel. Auf dem zweiten Bilde sieht man den Kaiser, von den Großen umgeben, auf dem Throne sitzen, vor ihm steht die Gräfin, in der rechten Hand die Schüssel mit dem Kopfe ihres Mannes, in der linken ein glühendes Eisen haltend. Im Hintergrunde sieht man die Kaiserin auf dem brennenden Holzstoße.

Dirck van Haarlem, den die Bilder zugeschrieben werden, blühte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Als man die Bilder zuerst gereinigt hatte — man fand sie auf dem Gerichtssaal in Löwen — hielt man sie für Werke des Hans Hemling. Eine bei der Reinigung vorgefundene Inschrift erklärte die Bedeutung der Bilder, nicht aber den Meister derselben. Eine später aufgefundene Handschrift (mitgetheilt in den Annales et antiquités de Louvain) that dar, daß es Werke seyen von Meister Dirck, mit dem Beinamen „de Stuerbout,“ und daß die Stadt Löwen bei ihm dieselben für 230 Kronen das Stück bestellt habe. Meister Dirck de Stuerbout war ein bis dahin fast ganz unbekannt gebliebener Maler. Karl van Mander spricht nur flüchtig von einem Meister Dieck von Haarlem; Louis Guichard erwähnt in seiner »Description de tous les Pays-bas 1568 Anvers« eines Diederic de Louvain und eines Diederic de Harlem als zweier ganz verschiedener Personen. J. Nieuwenhuis, der Verfasser des raisonnirenden Katalogs der königl. Sammlung, erzählt in demselben, daß er in England beim Lord Nordwick einen alten Kupferstich von „van Gall“ gesehen habe, der das Porträt des Dirck van Haarlem darstelle mit der Unterschrift:

Florait Harlemi et Lovanii 1462.

und ist der festen Ueberzeugung, daß Dirck van Haaelem und Dirck van Löwen dieselbe Person sey.[1] Darnach wären diese

[1] Der raisonnirende Katalog über die Werke der königl. Sammlung, auf Befehl des Königs von J. Nieuwenhuis angefertigt, wird demjenigen Besucher der Galerie, dem es um etwas mehr als um ein flüchtiges Beschauen der Bilder zu thun ist, gern verabreicht; demselben sind die in diesem Aufsatze vorkommenden historischen Notizen größtentheils entlehnt. J. Nieuwenhuis ist der Vorsteher der berühmten Kunsthandlung dieses Namens, welche zuerst durch Lambert Nieuwenhuis, den Vater, gestiftet wurde. Dieser, ein eben so origineller als geistreicher Mann, der zuerst Maler war, als er dann in Antwerpen die Wittwe eines Bäckers heirathete, selbst Bäcker wurde, aber bald darauf zum Kunsthandel überging, lebt noch jetzt größtentheils auf seiner reizenden Villa bei Brüssel.

Digitized by Google

beiden Bilder um so merkwürdiger für Holland, als Dirck van Haarlem für den Vater der alten holländischen Malerschule gelten kann. Das Kolorit in denselben ist von großer Kraft und Lebhaftigkeit, die Köpfe schon ziemlich modellirt und von ernstem, meist edlem Ausdruck, alles Beiwerk mit großer Liebe gearbeitet. Im Jahre 1827 kaufte der vorige König von Holland die Bilder von der Stadt Löwen und schenkte sie dem damaligen Prinzen von Oranien.

J. van Eyck ist mit zwei trefflichen Bildern repräsentirt. Das eine stellt eine Verkündigung dar; Maria, angethan mit einem faltenreichen blauen Mantel, scheint, die Arme ausbreitend, mit großer Seelenruhe aber voll Holdseligkeit das »ancilla domini« auszusprechen. Der Engel lächelt schelmisch und hat nebst einem paar Flügeln von Pfauenfedern einen bunten Mantel an. Das andere Bild, Maria mit dem Kinde (bekannt unter dem Namen: La madone de Lucques) ist nicht minder anziehend; hier ist die Mutter des Herrn mit einem faltenreichen rothen Mantel bekleidet. Beide Bilder sind auch hinsichtlich des Helldunkels außerordentlich vollendet und voll Naivetät und Anmuth.

Zwei Bilder von Lucas van Leyden, eine Kreuzabnahme und eine Anbetung der Könige, gehören zu dem Schönsten, was man von diesem Meister sehen kann; auf ersterem ist im Vordergrunde rechts die Frauengruppe so schön gedacht und gezeichnet, daß Raphael sich ihrer nicht zu schämen hätte, und beide Gemälde sind von einer Kraft und Frische des Kolorits, welches diesen großen Meister weit vor unserm Albrecht Dürer auszeichnet, von dem ebenfalls ein ansprechendes Bild in der Sammlung ist, nämlich der h. Hubertus auf der Jagd, knieend vor dem Hirsch, der das Kruzifix zwischen dem Geweihe trägt. Die Thiere sind besonders schön gezeichnet und Alles ist im Einzelnen bis ins Unendliche vollendet; dafür fehlt aber die Totalwirkung, ein Fehler des Vaters der deutschen Malerschule, der sich bis auf seine Nachkommen in unsern Tagen vererbt zu haben scheint.

Sehr reich ist die königl. Sammlung an Bildern von Hans Hemling und an solchen, die ihm zugeschrieben werden; alle zeichnen sich aus durch reiche und edle Kompesition, Kraft der Farbe und eine Vollendung im Einzelnen, im Beiwerk und namentlich in den Architekturen, die jedesmal die Gruppe einschließt, welche den späteren Gerhard Dow klein erscheinen läßt. Alle diese Vorzüge besitzen die zehn Darstellungen aus dem Leben des h. Bertin, Stifters der Abtei gleiches Namens bei St. Omer, welche auf zwei Tafeln, jede durch Architekturen getrennt, in fünf Abtheilungen gemalt sind. Dieser Bilderzyklus beginnt mit der Geburt des Heiligen; auf dem zweiten Bilde empfängt er, erst 14 Jahre alt, von St. Omer das Ordenskleid, dann sieht man ihn als Missionär; ferner empfängt er die Schenkungsurkunde vom Herrn Aldroald. Auf der zweiten Tafel ist namentlich das Weinwunder St. Bertins sehr interessant. Der Heilige kniet in einem Vorhofe vor einigen großen Wassertonnen; im Mittelgrunde in der Landschaft sieht man mehrere vornehme Jäger, deren einer hinter dem Heiligen steht und einen Trunk zu begehren scheint; dieser hat eine der Tonnen angebohrt, aber statt des Wassers sprudelt ein Strahl rothen Weins hervor. Das muß dem vornehmen, vielleicht sündhaften Jägersmann so zu Herzen gegangen seyn, daß er sich bekehrt und das Ordenskleid nimmt, eine Scene, die auf der folgenden Darstellung abgeschildert ist; hier steht man bei der Einkleidung seine minder frommen Begleiter im inneren Hofe sich ergehen und die dort angebrachten Todtentanzdarstellungen betrachten. Nachdem wir den Heiligen noch im Gespräch mit einer vornehmen Dame gesehen, die ihn, wie es scheint, zum Schlechten verleiten will, die er aber auch glücklich bekehrt, sehen wir ihn endlich auf dem letzten Bilde, von den Ordensbrüdern umgeben, im Herrn entschlafen.

Rubens, der bekanntlich eine Gemäldesammlung besaß, erbot sich die beiden großen Tafeln ganz mit Goldstücken zu bedecken, wenn man ihm dieselben abtreten wollte. Erst in den französischen Kriegen wurden sie, wie so viele Kleinodien, verkauft und kamen in den Besitz des Kunsthändlers Nieuwenhuis.

Eben diese Kunsthandlung war auf längere Zeit im Besitz des berühmten Meisellatars Karls V., der sich jetzt gleichfalls im Besitze des Königs von Holland befindet; es scheint, daß dieser kunstliebende Monarch sich von dem hohen Preise, 75,000 Frcs., nicht hat abschrecken lassen, um dieß kostbare Kleinod zu erlangen, welches ebenfalls dem Pinsel Hans Hemling's zugeschrieben wird. Es ist ein nur kleines Flügelbild und enthält drei Darstellungen; Maria, das Christuskind auf dem Schooße haltend, Joseph sitzt daneben und schläft; die Abnahme vom Kreuze, wo die Mutter des Herrn den starren Leichnam umfaßt, und dann die Erscheinung Christi: Maria, auf den Knien liegend, wendet sich mit heiligem Staunen und Entsetzen vom Erlöser ab. Die Bilder sind vollkommen wohl erhalten und prangen in ihrer ganzen Farbenfrische. Karl V. hatte eine so große Vorliebe für dieß Bild, daß er es auf allen seinen Reisen mit sich führte. Nach seinem Tode verblieb es dem Kloster La Certesa di Miraflores; in den napoleonischen Kriegen kam es in die Hände des Generals d'Armagnac.

Ich kann nicht umhin, noch zweier andern Bilder, die gleichfalls dem Hans Hemling zugeschrieben werden, zu erwähnen, nämlich einer Taufe Christi durch den h. Johannes und dann der Geburt eben dieses letzteren. Auf dem ersteren Bilde erscheint Gott Vater in den Wolken in einer brennend rothen Glorie mit der Beischrift: hic est filius meus dilectus etc.; eine bizarre und unglückliche Idee des Malers, denn man ist wohl gewöhnt, den Teufel zinnoberroth gemalt zu sehen, aber nicht den Urquell des Lichts. Das zweite Bild ist außerordentlich lieblich und ansprechend und von großem Zauber des Helldunkels. In einem reichen Gemach liegt Elisabeth auf dem Bette, von einer Aufwärterin bedient; am Pfeiler vorne links (auch dieß Bild ist von reicher mit sinnbildlicher Bildhauerarbeit verzierter Architektur eingeschlossen) steht eine liebliche reich gekleidete Frauengestalt, den neugeborenen Knaben auf den Armen haltend; rechts am Pfeiler sitzt Zacharias und scheint den Namen, der dem Kind zu Theil werden soll, aufzuschreiben.

Außer einem schönen Christuskopf und dem Brustbild der Maria besitzt die Galerie eine Krönung der Maria von Quintin Messys; auf letzterem Bilde stehen rechts und links König Salome mit Scepter und Krone und König David mit der Harfe, außer einigen andern gemeinartig gehaltenen Figuren. Dieß Bild wurde in der Kirche des h. Donat zu Brügge zwischen zwei Mauern eingemauert gefunden und war so wahrscheinlich dem Untergange durch die Iconoclasten entgangen.

Die in der königl. Sammlung befindlichen Meisterwerke des Bernard van Orley, welche man wohl nirgends schöner findet, erregen im höchsten Grade die Bewunderung des Beschauers. Namentlich das große Flügelbild, die Geschichte Hiobs darstellend, ist ein Kunstwerk voll Poesie und dramatischer Handlung; die Zeichnung darin erinnert an die besten Zeiten der römischen Schule, deren Einfluß unverkennbar ist: sie ist meist korrekt, edel und voll Ausdruck, das Kolorit ist kräftig und wahr und auf die reichverzierte Architektur und alles Beiwerk ein erstaunenwekender Fleiß verwendet. Auf dem Flügel links (die Flügel sind jedoch jetzt vom Hauptbilde getrennt) erblickt oben in der Luft Gott dem Satan die Erlaubniß, den Gerechten zu versuchen. Gott ist mit einer Glorie, der Teufel mit einem bläulichen Licht umgeben. Diese Figuren sind sehr klein; im Mittelgrunde fällt der Feind in die Heerden und die Sbaldher treiben die Kameele fort, ganz im Vordergrunde in bedeutender

Digitized by Google

Größe (1/3 Lebensgröße) steht man Kriegsknechte um die Herden, die sehen geraubt sind, streiten. Die Waffen und Panzer derselben sind besonders reich und aufs genauste gearbeitet. Auf dem großen Mittelbilde kommt das Unglück in seiner ganzen Größe einhergeschritten. Die reiche Architektur mit phantastischen Verzierungen faßt nach Art der alten flamländischen Schulen, aber hier zwanglos und wie zufällig, die einzelnen Scenen in Rundbogen ein. Im Mittelgrunde steht man im Festsaal die sieben Söhne und drei (?) Töchter Hiob's beim Mahle versammelt; da naht der Sturmwind, oben im Bilde als ein heranbrausendes höllisches Heer dargestellt, die Grundpfeiler des Palastes erschütternd; Alles bricht zusammen, die Schmausenden werden von den zerbrochenen Säulen und Mauertrümmern zerschlagen und vergebens suchen sich einige durch die Flucht zu retten. Wie es dem Maler eigenthümlich ist, sind auch hier einige Figuren der Flüchtenden ganz in den Vorgrund gebracht, wodurch dem ganzen Bilde ein merkwürdiges Leben und eine fast drastische Wahrheit verliehen wird. Besonders schön ist in der Mitte einer der flüchtenden Söhne Job's; im vollen Laufe kommt er herangestürzt und könnte sich retten, aber da umstammert einer der zu Boden gestürzten Brüder seine Beine und zieht ihn mit ins Verderben. Nicht minder schön links im Vordergrunde ist eine am Pfeiler niedergestürzte Frauengestalt: halb kniend, halb liegend hält sie in der rechten Hand eine silberne Weinkanne, welcher der Wein entströmt, mit der linken bedeckt sie, voll Entsetzen zurückschauend, das Gesicht. Rechts vom Beschauer fällt eine schöne Frau im reichen blauen Gewande flüchtend zu Boden, der Körper stützt sich auf den rechten Arm, die linke Hand hält sie, gleichsam abwehrend, über dem Haupte. Links über die Trümmer hin sieht man den opfernden Hiob, dem die Trauerpossen gebracht werden; rechts in der Ferne sitzt er nackt vor seinem brennenden Palast, umgeben von den Freunden. Auf dem Flügel rechts endlich ist die Verherrlichung Hiob's dargestellt: er steht in reicher orientalischer Tracht, von einigen Begleitern gefolgt, vor seinem Palast und hebt dankend die Augen und Arme zum Himmel, eine Figur voll erschütternder Majestät; vor ihm knien die vier Freunde. Das Bild ist 1521 gemalt, wie die sorgfältige Unterschrift besagt.

Nieuwenhuis bringt zwei andere Flügel, die man zusammengefügt hat, ebenfalls, aber wohl mit Unrecht, mit den beschriebenen in Verbindung. Sie sind in derselben Größe von B. v. Orley gemalt, stellen aber die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus dar, die nicht minder poetisch behandelt ist.

Die verschiedenen allegorischen Darstellungen des Lombert Lombard (1560 bis 1600), sowie sein Durchzug durchs rothe Meer, sind voll Phantasie, aber nicht mit dem Talente v. Orley's gemalt.

Von Mabuse sind zwei schöne Apostelbilder vorhanden und aus seiner Schule ein großes Bild, in vielen Feldern das Leben des h. Augustinus darstellend.

Von unserm Holbein ist ein wunderschönes Porträt des Thomas Morus in der Galerie, voll von Naturwahrheit, edlem Ausdruck und Ernst; desgleichen ein schönes lebensgroßes Porträt eines Mädchens, die eine treffich gemalte Katze auf den Armen hält. Man hat dieß Bild, wie mir scheint, mit Unrecht für ein Werk des van Orley gehalten, der allerdings mit Holbein viel Verwandtes hat. Den Tod der Maria, ein wunderschönes, kräftiges Bild, welches man für ein Werk des Martin Schön ausgibt, hält Nieuwenhuis unbedingt für eine Arbeit Holbein's.

Hiermit will ich meinen Bericht über den kleineren gothischen Saal schließen, der bereits den größten Theil der eben angeführten Bilder in sich vereint, um Sie in den großen gothischen Saal zu führen, wo uns im schönsten Lichte, trefflich aufgestellt, meist Werke der größten Künstler aus den später blühenden Epochen überraschen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

In der Regel sind die Künstler auf die Kunstfreunde nicht gut zu sprechen; namentlich sind ihnen die lauuntheilenden, die kritischen verhaßt. Seit es eine Kritik gibt, sind die Leistenden, die Gelehrten, Dichter, Künstler, mit ihr in einer natürlichen, instinktmäßigen Opposition, wie es die Staatsmänner, Beamten, Behörden mit den kritisirenden Journalisten, den Stimmführern der Presse sind. Die Künstler stellen ihre Werke öffentlich aus. Das Publikum soll sie schauen, sich ihrer, wenn es kann, erfreuen, soll ihre Eindrücke aufnehmen, sich deren bewußt werden, seine öffentliche Meinung darüber haben. Der Künstler appellirt an diese; er hofft allerdings, einer günstigen zu begegnen, muß es aber in Geduld hinnehmen, wenn sein Werk nicht allerwärts Bewunderung erregt, nicht allseitig beifällig aufgenommen wird. Nur die einzelne Stimme, die einschränkende oder gar tadelnde, regt ihn auf, zumal die öffentliche und am stärksten das kritische Urtheil des Nichtkünstlers. Wir wollen zugeben, daß des Kunstgeschriebenen in unserer Zeit, wo jeder Literat nothwendig auch ein Kunstgelehrter, ein Kunstkenner sein muß, viel zu viel ist, und daß der edelste Mann ein Gebildeter, Geistereicher ist, der aber für ein zu besprechendes Kunstfach weder Sinn noch Gemüth hat, dessen Urtheile ebendeshalb in gleichem Maß arrogant und unbefugt sind. Wir wollen den alten Streit, ob und in wie weit ein Nichtkünstler in Kunstsachen und über Kunstwerke ein Urtheil haben kann, nicht wieder erwecken. Das Sprichwort sagt: Wer an den Weg baut, hat viel Richter. Der Architekt muß in jedem Vorübergehenden wenigstens einen schweigenden voraussetzen. Doch ist gerade über sein vielleicht dreißig Menschenalter überdauerndes Werk das kritische Urtheil schwerer, als über die meisten Kunstwerke anderer Art. Der dramatische Künstler fordert nicht, daß sein Beurtheiler ein Kunstgenosse sey. Auch der Dichter macht diesen Anspruch nicht, obwohl es in der Einrichtung der Journale liegt, daß Dichtungen den Mitarbeitern vom einschlagenden Fache zur Beurtheilung zugeschickt werden, was jedoch seine Ausnahmen findet. — Bildende Künstler sind fast niemals schreibende Kritiker. Jeder ist in seinem Genre beschäftigt, bekennt, daß er mit den andern nicht ebenso vertraut ist; der Landschafter beschreibt sich gern, daß er ein kritisches Urtheil über Historienmaler überlasse und umgekehrt. — So würde nun die bildende Kunst fast ganz ohne Beurtheilung bleiben. Was gälte auch das Urtheil eines sogenannten Künstlers, der doch nur ein Stümper wäre? Das achtungswertheste Urtheil könnte also nur von dem hochgestellten, erfahrnen Meister des Kunstfachs kommen. Aber wie höchst selten ist ein solches zu erhalten! Ueber das Technische mag sich der bloße Kunstfreund immerhin nur vorsichtig, mehr fragend als bestimmend vernehmen lassen. Aber die Natur steht auch von ihrer malerischen Seite Allen offen; ein vieljähriger Umgang mit ihren Darstellungen durch die verschiedenen Kunstmittel, mit Zeichnungen, Aquarellen, Radirungen, Gravirungen auf Holz, Kupfer, Stahl, Stein, mit Oelgemälden ꝛc. kann durch Beobachtung und Vergleichung eine Einsicht geben, die auch von Seiten der Künstler wohl eher Beachtung als Ablehnung verdient. — Die gewöhnliche gereizte Verspottung, Verachtung der Urtheile von Nichtkünstlern ist im Allgemeinen ein instinktmäßiger Eifer gegen die Kritik, der im einzelnen Falle ebensowohl gerecht und begründet, als ungerecht und unbegründet seyn kann.

Digitized by Google

Wo der Markt- und Fabrikfünstler, der Dekorateur aufhört, da fängt der rechte Meister an.

Effektstücke sind gewöhnlich telegraphisch, Coulissen-, Tapetenmalerei, aus der Ferne zu schauen; Meisterwerke halten das Mikroskop aus, nicht etwa nur die unendlich fleißigen Blumen-, Frucht-, Insekten- und Stillebenstücke oder die Genrebilder der Niederländer. Nein! auch das, was wir kühn, breit genug nennen, ist in zartgefühlter Abstufung der Töne gleichsam organisch in einander gewoben.

Nachrichten vom November.

Akademien und Vereine.

Berlin. Zu der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 2. November gab Panofka eine neue Erklärung eines vielbesprochenen, auf Herkules und Jole, oder auf Herkules und Auge bisher gedeuteten pompejanischen Wandgemäldes (Gerhard Archäol. Zeitung Taf. XVII.), in welchem er vielmehr trojanischen Helden erkennt, wie er in trauriger Zustande den, eben mit Waschung der Tempelgemälder beschäftigten Nymphen um der Heilung empfiehlt (Paus. VI. 22. 4. Strabo VIII. 356.). — Bauer lenkt eine von der bisherigen Erklärung ab, auf einem Bilder Athenen. Athene vor, welche Göttin er nicht blos in dem Steine der Zoffe Casal. pl. 26 Nr. 1762 und einem anderen im Besitz Gerhard's sieht, sondern auch in der, zuerst von Panofka a. a. O. besprochenen Terracotta aus Melos mit Bergl erkennt. Nachdem er die Deutung der in Rede stehenden Denkmäler, welche Beral gegeben, als nicht begründet erwiesen, verbindet er eine andere, von der Aufsicht geleitet, daß man diese Vorstellung der Athene nicht von den ganz ähnlichen, z. B. des Phrixos und der Helle, des Hermes (Millin. G. M. XLVIII. 213. O. Müller Denkm. II. 2. Taf XXIX. 322. 323. u. A.) trennen dürfe. Er erläuterte die Bedeutung des Widders in der Mythologie und Kunst, wies nachdem als ein Symbol der Weide nach und zeigte, daß andere auch der Widder, auf dem Athene sitzt, nicht zu fassen sey. Diese Wolkenwidder komme aber der Göttin nicht nur zu, als einer den Aeckern Fruchtbarkeit, den Saaten Gedeihen gebenden, Unsern Hirte in wolkiger Höhe in Schutz und Begleitung, so sie selbst Wolkengöttin sey, ihr Wesen und ihre Gestalt sich aus dem Eindrucke, den das griechische Gemüth von den Wolken empfing, gebildet habe, was aus der Etymologie des Namens und aus der Genealogie der Göttin sich erweisen läßt. — In Bezug auf die Thonfigur des Königl. Museums, von welcher diese Untersuchung ausgegangen war, berichtigte Gerhard, daß der nachträglich gefundene und vormalthalb dazu gehörige Kopf kein Minervenkopf sey; eine antike Replik des vorgedachten geschnittenen Steines ward zugleich von ihm vorgelegt. Weiter legte derselbe die neuesten Blätter (Nr. 19 bis 21) der Archäologischen Zeitung vor, deren hiesige Beigabe aus einem typrischen Grabrelief, dem Vasenbilde eines mit Blitz angegriffenen Sonnengottes (Hellos Anaboxios) und zwei Vasenbildern besteht, deren einander ähnliche Verfolgungsscenen einmal inschriftlich auf Nike und Lyssa bezogen werden (Gerhard's Berlins Winw. Vasen Nr. 835), während das andere der beliebten attischen Darstellung der Frühgöttin Eos sich anschließt, welche den schönen Kephalos verfolgt. Die ebendaselbst abgedruckten Berichte über neue Erwerbe des berliner Museums brachten die metrischen, auf Sprüche des Solon und des Bias — denen mitgetheilt, welche, wie Lachmann bemerkte, bereits in der griechischen Anthologie (Anthol. Palat. IX. 506) stehen — befindlichen griechischen Inschriften der Rede, welche auf einem paar silberner Löffel sich finden — als glänzender Beweis, daß man schon in alter Zeit der Beliebtheit mit Luxus gegossen — und zugleich mit anderem neuentdeckten Silbergeräth frühchristlicher Zeit auf Lampedusa stammen. Hierauf legte Gerhard die Zeichnungen zweier, auf Amor und Psyche und auf die Sepulcralbedeutung des Amor bezüglichen Bildwerke vor, deren Bekanntmachung durch Otto Jahn's mythische Behandlung jener mehr ethischen und allegorischen, als mythischen Personen erfreulich werden ist, und mit den betreffenden Erläuterungen in der Archäologischen Zeitung erfolgen wird. — Von auswärtigen Mittheilungen lag durch G. Schaeff jun. in London eine Zeichnung der Eckfigur des westlichen Parthenongiebels mit der von W. W. Lloyd überraschend nachgewiesenen Einpassung eines Schlangenfragments vor: ein Bild des Kekrops wird hierdurch ungezwungen, obwohl für die darauf zur Gesammterklärung jener Giebelbilder gezogenen Folgerungen Welcker's ablehnende Beweisführung zu erwarten steht. — Aus römische Mittheilung ward über den im Königreich Neapel vorgefundenen Rund einer Ortafel mit 48 Zeilen oskischer Schrift berichtet, nächstdem über eine in Mainz gefundene silberne Degenscheide mit vollkommen toreutischen Verzierungen in Gold berichtet. Dieses, in seiner Art einzige und von Prof. Welcker, der es sah, hochgeschätzte Werk zeigt unter den getachten Verzierungen, in trefflicher Komposition, den Tiberius, welcher dem Augustus eine kleine Siegesgöttin darreicht; zu dessen anderer Seite steht geschrieben VICT. AVG., sowie auf dem Schilde der Augustus FELICITAS TIBERI. Abbildung und Erklärung des Ganzen steht in den Rheinischen Jahrbüchern durch Prof. Lersch zu erwarten.

In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 15. November, unter dem Vorsitz des Prof Stier, hielt Prof. Pieper einen Vortrag: „Über den Uebergang der mittelalterlichen Kunst in die neuere.“ Die friedliche Republik der Musen geriet an diesem Abend, an welchem sie sich in ihrem gewöhnlichen Sitzungssaale bei Mielenz versammelte, in nicht geringe Aufregung, als einige Mitglieder mit der bedenklichen Nachricht hereinstürzten: wir sind umstellt! Alsbald erblickte man auch in dem Vorzimmer blitzende Helme und blanke Bajonette, erfuhr aber auch zugleich, daß diese bewaffnete Intervention nicht dem Kunstverein, sondern den im großen Saale tagenden Abgeordneten der Nationalversammlung gelte. Die Kunstfreunde blieben in gewohnter Weise bis zur späten Stunde beisammen. In pace Ars lex, in bello Mars lex!

Schulen.

Auf einer zahlreich besuchten Versammlung sächsischer Gymnasiallehrer und Direktoren, die im Monat September zu Halle gehalten wurde, ist einstimmig beschlossen worden, dahin zu wirken, daß in der obersten Klasse der Gymnasien und Realschulen im Anschluß an die Geschichtsstunden und im engen Zusammenhange mit den Gesammtansichten des klassischen Alterthums ein durch anschauliche Vorlagen (Kupferwerke, Lithographien, Gypsabgüsse, Modelle) unterstützter Unterricht in der Geschichte der bildenden Künste (Architektur, Plastik, Malerei) bei den Griechen, Italienern und Deutschen (auf jenen Fall bei den Griechen) an allen höhern Bildungsanstalten in Deutschland eingerichtet, und dazu von jetzt an immer mehr Lehrer angebildet werden sollen. Das Bedürfniß, die klassische Schuldildung nach dieser Seite hin zu erweitern, ist schon seit mehreren Jahren gefühlt worden, und sehr glückliche Versuche haben in mehreren Schulanstalten erwiesen, daß bei vorhandenen Lehrkräften, ohne Beeinträchtigung anderer Schulwissenschaften, sich sehr viel erreichen läßt. Die erste Anregung, diesen Gegenstand ernstlicher ins Auge zu fassen, gab durch seine Schulschriften der Gymnasialdirektor Schöler in Erfurt, auf der Hallischen Versammlung sprach sich mit großer Wärme über diesen Theil der Gymnasialbildung der Direktor Saupe von Weimar aus.

Museen und Sammlungen.

München. Der verstorbene Schauspieler (f. Nekrolog) hat seine sehr werthvollen Modelle und Zeichnungen dem Staate vermacht, ebenso sein Atelier, in welchem die Sammlung aufgestellt bleiben soll.

Berlin. Durch den im November erfolgten Tod des Grafen Roß fällt jetzt eine Kunstsammlung dem Staate zu, von dem er zu diesem Behufe bisher eine Leibrente bezogen hatte.

London. Im brittischen Museum ist ein großer antiker Mosaikfußboden, den man in den Trümmern von Karthago gefunden hat, und der in dem großen Neptunstempel daselbst gelegen haben soll, ausgestellt. Er stellt den Meergreis mit fliegendem Bart und den Füßen eines Fischpferdes dar. Der Fußboden, welcher sehr zertrümmert war, ist unter der Aufsicht des Sir R. Westmacott zusammengesetzt worden.

Bauwerke.

Köln. Die Kosten des Domdaus, welche im Jahr 1849 auf Rechnung der Vereine aufgebracht werden sollen, sind zu 54.000 Thlr. veranschlagt. Es fehlen zur Deckung dieser Summe noch 13,589 Thlr. Im November sind 2388 Thlr. 26 Sgr. 6 Pf. eingegangen. Die von dem Papst dem Dom überfandte Monstranz ist von Silber, stark vergoldet und mit edeln Steinen und Perlen besetzt im Renaissancestyl gearbeitet. Sie ist 2 Fuß 8½ Zoll hoch und 11 Zoll 3 Linien breit.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 2. Donnerstag den 11. Januar 1849.

Italienische Kunstgeschichte.

(Fortsetzung. Vergl. Nr 56. 1848.)

16) Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia, dal medio evo sino ai giorni nostri, studi di P. Selvatico. Venedig, 1847. XXIII und 529 S. gr. 8. mit 70 Vignetten und 1 Kupfertafel.

Eines der belehrendsten und beßgeschriebenen Bücher, welche die neuere artistische Literatur Italiens hervorgebracht hat. Der Verf. ist in Deutschland vielfach bekannt und das Kunstblatt hat seiner Arbeiten wiederholt erwähnt; die Schriften über Giotto's Fresken in der Kapelle der Strovegni in Padua, über die christliche Symbolik, über die Kunstwerke Padua's (in der 1842 erschienenen Guida), über die Bildung des Geschichtmalers, die italienische Beardeitung der Förster'schen Schrift über die St. Georgenkapelle u. s. w. haben ihm den Ruf eines tüchtigen Forschers und scharfblickenden Kritikers erworben, dessen Urtheil namentlich über die Kunst des Mittelalters einflußtiger und begründeter ist, als man es gewöhnlich bei seinen Landsleuten findet. Für ihn war also ein Gegenstand, wie die Kunstgeschichte Venedigs, deren eigentlichen Kern das Mittelalter bildet, ein in allen Beziehungen geeigneter; während er der Malerei einen spätern Band aufzuspart hat, schildert er in dem vorliegenden die Schicksale der Bau- und Bildhauerkunst, mit der besondern Absicht, zu zeigen, welche bedeutende Stelle Venedig in der Kunstgeschichte einnimmt und von wie großem Nutzen das Studium der Werke von 1400 bis gegen 1530, vorzugsweise vor den spätern, auch für unsere Zeiten seyn würde. Diese Absicht ist ihm vollständig gelungen.

Die Betrachtungen über den Basilikendau, womit das Buch beginnt, führen folgleich zu einer wichtigen Frage, der Zweckmäßigkeit der Verbindung des Bogens mit der Säule. „Die Schriftsteller über Architektur," sagt der Verfasser, „indem sie in der Anerkennung der Zweckmäßigkeit und einfachen Schönheit der Basilikenform übereinstimmen, erkennen hinwieder in den Basiliken Denkmale der sinkenden Kunst, weil das Architrav, in welchem die ursprüngliche Schönheit der römischen Bauweise liegt, unterdrückt ist und die Bogen unmittelbar auf den Säulen ruhen und so die Regeln wie die schindbare Festigkeit verletzen. Diese Antipathie ging bei den Architekten so weit, daß Canina in seiner Arbeit über die alten christlichen Kirchen mit bisweilen ganz falschen Scheingründen zu beweisen suchte, in allen Basiliken Roms habe ihrer ursprünglichen Anlage zufolge das Gebälk auf den Säulen gelegen und man sey erst später an die Bogenwölbung gegangen. Damit ist denn eine der elegantesten Formen, welche die Kunst je erfunden, eine der Formen, denen man die Wunder des arabischen und des nordischen Styls verdankt und durch welche viele der Gebäude Venedigs ihre leichten und phantastisch-anmuthigen Verhältnisse erlangten, eine Form, welche die Schwere der Säulengänge mindert, die Fenster verschönert, die Kirche in engern Zusammenhang mit der christlichen Idee bringt, diese Form, sage ich, ist damit als barbarisch proscribirt und folglich die Architektur von 10 Jahrhunderten in Europa in diese Barbarei verwickelt. Und welche Jahrhunderte! Die, in denen die Kommunen Italiens zur Freiheit sich erhoben, die Kreuzzüge den Nachfolgern Mohammeds den Westen verschlossen, die Sklaverei überall abgeschafft ward; die Jahrhunderte, in denen Niccola Pisano, Duccio, Cimabue, Giotto, Fra Angelico, Masaccio der neuen Kunst Leben und Empfindung einhauchten, die religiöse Kunst auf den Gipfel hoben; die Jahrhunderte, in denen Arnolfo, Oreagna, da Majano, Pollajolo, die Lombardi ganz Italien mit bewundernswürdigen Bauten schmückten und die Buchdruckerkunst dem menschlichen Gedanken neues Leben und Verbreitung gab. Schulvorurtheile verleiten zu seltsamen Widersprüchen. Während Nicola Pisano und Giotte, Arnolfo und Oreagna als Architekten bis zum Himmel erhoben werden, während man den Glockenthum von Sta. Maria del Fiore und Orsanmichele als Meisterwerke preist, verkepert man als Verirrung des Gothicismus und eines entarteten Zeitalters gerade jenen über der Säule sich wölbenden Bogen, welcher Basis und Element des von jenen großen Männern befolgten Systems ist. Und wofthalt alles dieß? Weil das heidnische Rom diese Art des Bogens nicht anwandte; weil Vitruv ihn nicht unter seinen Regeln aufführt; weil die Aufrichter des Alterthums ihn aus dem engen Kreise ihrer Konstruktionsmethoden ausschlossen und lieber massive Pfeiler anwandten, die so Licht wie Luft rauben. Hätten statt dessen Schriftsteller und Architekten eine ruhige Prüfung an die Stelle der nicht immer wahrhaften Stimme der Autorität gesetzt, so würden sie vielleicht gefunden haben, daß diese Gattung des Bogens, aus einem Bedürfniß der Konstruktion entstanden, später durch freie und fruchtbare Geister in künstlerischem Sinne entwickelt und zu einem glänzenden Lebenskeim der italienischen Kunst ward, wie sie im 15ten Jahrhundert und bis zum Anfange des 16ten fortschritt, und mit Recht einer der zierlichsten, originellsten, dem Ausdruck und der Richtung der modernen Ideen sich am glücklichsten anschließenden Baustile genannt werden kann." Es folgt nun die Entwickelung des Bogenbaues aus dem Bedürfniß der weiteren Intercolumnien und der geringen Haltbarkeit der neuen Profanation (des Marmorplatzes) haben, im Portikus wenig Licht und viel verlornen Raum. Von diesen beiden Mängeln ist bei der einfachen Säule mit Bogen nicht die Rede. Nehmet den Brunnelleschischen Kirchen Sto. Spirito und S. Lorenzo diese Säulen und Bogen und ihr werdet die auch von den Klassicisten so gerühmte Eleganz folgleich schwinden sehen. Stellt euch einen Augenblick vor, die luftigen Bogenzänge Bologna's, bei denen der Bogen sich über der Säule wölbt, wären statt dessen alle mit dem Architrav, und ihr werdet bald merken, wie die Helle gemindert wird und wie armselig diese großartigen Paläste sich ausnehmen werden, die jetzt so kühn und kräftig emporsteigen."

Digitized by Google

Von der Betrachtung der römisch-christlichen Architektur auf den Lagunen-inseln, welche den ersten Abschnitt der ersten Abtheilung, *Mittelalter*, bildet — einer Architektur, auf welche nur der Dom von Torcello Schlüsse ziehen läßt — geht der Verfasser im zweiten Abschnitt auf die byzantinische Stylepoche über, wobei die nachmals wesentlich veränderte Kirche S. Giacomo di Rialto, Sta. Fosca in Torcello, der Dom zu Murano und die Basilika von S. Marco zur Sprache kommen. Die Ansicht Engelhard's (Allg. Bauzeitung, 1844), daß die Architektur von S. Marco wie die der Sophienkirche den schönsten Theilen der altrömischen Thermen entlehnt sey und zur Erläuterung des in der Rekonstruktion dieser letzteren Zweifelhaften dienen könne, wird hier erörtert und wenn nicht angenommen, doch als scharfsinnig und bemerkenswerth gewürdigt. Der dritte Abschnitt handelt von der italienisch-byzantinischen Kunst (etwa 900 bis 1250), nämlich von der Verschmelzung römisch-byzantinischer Elemente mit der sogenannten lombardischen Banart, welche zum Theil aus diesen nämlichen Elementen bestehend, doch auch wieder Eigenthümliches hatte; der Fondaco dei Turchi am Canalgrande ist das wichtigste der diesem Styl angehörenden Werke. Im letzten Abschnitt ist von dem für Venedig so wichtigen Spitzbogenstyl die Rede, der etwa zwei Jahrhunderte hindurch, von 1250 bis 1450 herrschte und mit der Renaissance des spätern Quattrocento und den antikisirenden Bestrebungen der Sansovino-Palladianischen Zeit und ihrer Nachfolger Venedig aufs entschiedenste charakterisirt. Wenn ich hier die Meinung des Verfassers in Betreff des orientalischen Ursprungs des Spitzbogenstils und die wenn gleich sehr hypothetische, doch mit Geschick durchgeführte Entwickelung des Organismus und der Ornamentik dieses Styls aus dem Zelt des Osiris dahingestellt seyn lassen kann und die einfache Angabe genügt, daß von den Kirchen die Frari, SS. Giovanni e Paolo, die Servi (zerstört), Sto. Stefano, von den Palästen Ca Doro, Foscari, Giovgna, Contarini-Fasan, Cavalli u. a. die wichtigsten im erwähnten Baugeschmack sind, bei dessen Besprechung der Einfluß der Pisaner Schule erörtert wird, so glaube ich bei der Geschichte des Dogenpalastes und seiner Grdauer etwas länger verweilen zu dürfen.

Das tragische Ende des *Filippo Calendario* ist bekannt. In die Verschwörung Marin Faller's verwickelt, wurde dieser Architekt und Bildhauer im April 1354 hingerichtet; ihm, dessen Geschicklichkeit von beinahe gleichzeitigen Chronisten gerühmt wird, schreibt die Tradition einen großen Theil der Façade des Palastes zu, die der Lagune zugewandte Seite nämlich und den Anfang (bis zur siebenten Säule) der Seite der Piazzetta. So nimmt auch noch Cicognara an. Die Sache ist aber unhaltbar. Der alte Palast, vom Dogen Pietro Orseolo zu Anfang des 12ten Jahrhunderts errichtet, war zu Anfang des 14ten in so üblem Zustande, daß man an dessen Umbau dachte. Bauaufseher war damals Pietro Baseggio, welcher vor der Mitte des Jahrhunderts starb und den mit ihm verwandten Calendario zu seinem Letztwillensvollzieher ernannte. Die Sala dello Scrutinio und der Saal des großen Raths wurden damals gebaut; Antheil an letzterem ist dem Calendario wohl zuzuschreiben, wenn gleich nicht die Leitung der Arbeit. Die Façade aber gehört viel früherer Zeit an. Der Gronaca Zancarola zufolge, welche sich im Besitz meines Freundes Emanuel Cicogna befindet, wurde am 20. September 1422 der Beschluß gefaßt, den vom alten Palast noch stehenden Rest abzutragen und die Südseiten neu zu bauen (*se doveseno refare le fazade del palazo vecchio*) und am 27. März 1424 ward mit der Arbeit begonnen. Die Namen der Männer, welchen dieses ungeachtet seiner vielen Abweichungen von den strengeren architektonischen Regeln wahrhaft bewunderungswürdige Werk mit mehr denn Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben ist, finden sich in dem von dem fleißigen Abate Cadorin entdeckten, in Gualandi's Memorie originali Br. VI mitgetheilten Dokument, dessen ich bereits in diesen Blättern (1847, Nr. 26) erwähnte und welches von der im Jahr 1463 beschlossenen Vollendung des an dem Palaste noch Fehlenden handelt: *nazio che tanta degna opera per piccola cosa non restasse essere complida.* — *Bartolemmeo und Pantaleone Bon waren es*, denen damals die Arbeit übertragen ward; *Giovanni Bon*, des Ersteren Vater, und *Bartolomeo* waren viele Jahre hindurch als Baumeister und Bildhauer an dem Palaste beschäftigt gewesen, wie denn die berühmte Porta della Carta von ihnen ist. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die Façade ihnen angehört; diese war im Frühling 1442 vollendet. Die größere Stärke der siebenten Säule des untern Bogenganges an der gegen die Piazzetta zugewandten Seite und die verschiedene Form des korrespondirenden Pilasters im ersten Geschoß, Gründe, mit denen man die Tradition von Filippo Calendario's Theilnahme zu unterstützen suchte, werden vom Verfasser aufs genügendste durch das Bedürfniß der Berücksichtigung eines hier befindlichen Theiles der innern Bauanlage erklärt.

Die zweite Abtheilung des Buches enthält die *Renaissance*, das *nachahmende Cinquecento* und die neueren Zeiten. Daß im fünften Abschnitt der Epoche der Umwandlung des Spitzbogenstils in den antikisirenden, welche man Renaissance zu nennen pflegt (wobei man aber den Unterschied zwischen italienischer und französischer Renaissance eben so wenig außer Augen lassen darf, wie die ungewisse Bestimmung der Gränzen) eine ausführliche und liebevolle Betrachtung gewidmet ist, wird man mit Dank anerkennen, wenn man bedenkt, daß Venedig dieser Zeit eine ganze Reihe seiner eigenthümlichsten wie interessantesten, schönsten wie anmuthigsten Werke der Architektur sowohl wie der Skulptur verdankt. Der Verfasser bemerkt mit Recht, wie groß der Einfluß der Wiederbelebung der klassischen Studien und der Bekanntwerdung des Vitruv auf die Baukunst war, wie aber jene Männer, welche am meisten dazu beigetragen, solchen Einfluß geltend zu machen, Leon Batista Alberti und Fra Giocondo (deren ersterer die zu seiner Zeit noch im Bau begriffenen Spitzbogenbauten *nuovi delirii d'inezie* nannte), in der Theorie so wenig wie in der Praxis die Geistesfreiheit verleugneten, welche dem in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts aufgekommenen Baustyl die anziehende Originalität verlieh, die in den bessern Werken desselben eine vollkommene Verschmelzung anscheinend fremder Elemente und Befruchtung antiker wie mittelalterlicher Ideen ergielte. So herrliche Werke auch das strenger antikisirende Cinquecento in Venedig geschaffen hat, so gestehe ich doch, daß die ihm vorausgehende Zeit der Renaissance mir für die Entwickelung einer nationalen Architektur in Italien fruchtbarer erschient als jenes, und daß Sansovino, welcher in manchen seiner Bauten die Regeln mit einer an die Renaissance streifenden Freiheit behandelte, mir liebenswürdiger und größer vorkommt als Palladio, welcher sie zuweilen fast sklavisch befolgt. Venedig bietet übrigens alle Nüancen dieser anmuthigen Bauart, von der noch unorganischen Verbindung antiker und mittelalterlicher Elemente, wie wir sie am Ghor der Frari und an der Hauptthüre von S. Giovanni e Paolo sehen, bis zu dem entschiedenen Uebergange in das klassische Genre. Die schönsten Werke stehen in der Mitte und zu ihnen gehören wesentlich die Bauten der reichbegabten Familie der *Lombardi*, mit Pietro beginnend, welcher schon um 1480 thätig war. Wie wird man, durch die Lagunenstadt wandernd, durch die in ihrem Reichthum geschmackvollen Schöpfungen dieser Schule erfreut, durch Sta. Maria dei miracoli, durch die innere schmale Façade des Dogenpalastes auf der Kirchenseite, durch die Scuola di S. Marco bei S. Giovanni e Paolo, an welcher die Anmuth des Styls mit der Pracht des Materials wetteifert, durch S. Michele auf der

Digitized by Google

kleinen Insel bei Murano mit dem anfsprudelnden zierlichen Tempelchen der Emiliana, durch die Kirche S. Salvatore, das Atrium des Oratoriums S. Johanns des Evangelisten, die bewunderungswürdige Scuola di S. Marco, welche den Namen des Scarpagnino vor Palari's heftigen Angriffen schützt, durch die in diesem Styl errichteten Paläste, unter denen Rendramin-Kalergi am Canalgrande, die Wohnung der Herzogin v. Berry, vielleicht der schönste ist, durch die phantasiereichen Skulpturen, unter denen Colleoni's Reiterstatue mit ihrem zierlichen Piedestal, und die mächtigen Monumente in den Kirchen, in S. Giovanni e Paolo namentlich und den Frari, und die Bannerpfosten auf dem Marcusplatze. Stellt man zusammen, was diese Schule geleistet hat, im Kirchen- und Palastbau, in der Skulptur und Erzgießerei, für häusliche Zwecke selbst, so unterschreibt man gerne den Ausspruch Carlo Promis': „In Venedig legte die Familie der Lombardi so viel Geschmack und Phantasie an den Tag, so große Vollkommenheit und Geschick, die Bedürfnisse der Zeit mit der Erreichung der seltensten antiken und modernen Schönheit in Einklang zu bringen, daß sie zu unvergänglichen Mustern des Guten, des Schönen und Verständigen geworden sind."

Glückliches Venedig, welches, als mit dem ersten Drittel des 16ten Jahrhunderts dieser anmuthige, phantasiereiche Styl der in Kunst und Literatur Italiens sich Bahn brechenden Tendenz entschiedenerer Rückkehr zum Klassicismus weichen mußte, auch da den edelsten Geistern die leerklassischen Werke verbannte! Glückliches Venedig, welches den Sanmicheli, Sansovino, Palladio, Scamozzi, da Ponte, herauzog, welches in einer Zeit von etwa 50 Jahren das Castell S. Andrea, den Palast Grimani bei S. Luca, die Libreria vecchia, den Palast Cornet bei S. Maurizio, S. Giorgio maggiore, Il Redentore, die Procuratie nuove, die Rialtobrücke entstehen sah! Diese Meister nebst ihren Schülern und Nachahmern, diese und viele andere Werke werden im sechsten Abschnitt betrachtet, und wenn der Verfasser hier auch nicht völlig die Theilnahme mitbringt, welche er bei den vorhergehenden Epochen an den Tag legte, wenn auch sein Urtheil bisweilen etwas strenge erscheinen mag, so sind doch in den meisten Fällen seine Ansichten unbezweifelt richtig, und Palladio ist vielleicht der einzige unter den großen Künstlern, gegen welchen der Verfasser sich übermäßig herb zeigt. Auch im folgenden Abschnitt, welcher vom Hereinbrechen des Barocken und namentlich von Alessandro Vittoria und seinen Werken handelt, kann man dieser Richtigkeit des Urtheils Anerkennung nicht versagen. Der nächste, achte, Abschnitt führt die Ueberschrift: „Die Architektur berührt die äußerste Linie des Verderbnisses; die Skulptur fördert die Geschmacksverderbung." Darum wird aber doch das glänzende Talent nicht verkannt, welches Baldassar Longhena an den Tag legte; nochmals glückliches Venedig, das unter den Werken selbst eines verirrten Geschmacks und einer gefunkenen Kunst solche aufweisen kann, wie die Kirche der Salute und die Paläste Pesaro und Rezzonico am Canalgrande, durch geschickte Benutzung der Lokalität und großartigen Effekt und mächtige Bewältigung der Massen höchst bemerkenswerth, so tadelnswürdig auch die Abwege sein mögen, auf welche eine zügellose Phantasie ihren Urheber geführt hat. Wie weit aber solche Verirrungen gehen können, zeigen das Monument der Pesaro in den Frari und die Façade des Opedaletto, beide zu den lächerlichst-geschmacklosen Produktionen gehörend, welche Venedig aufzuweisen hat. Mit diesen kann sich selbst das Monument der Valier in S. Giovanni e Paolo, ein Werk des Andrea Tirali, nicht messen, so sehr es mit seinen riesigen Dimensionen, seinem unglaublichen Zopf und seiner Konfusion in den Linien dem gesunden Menschenverstand absichtlich Hohn spricht. Auf diese ausschweifende Zeit, welche vom zweiten Drittel des 17ten Jahrhunderts an bis ungefähr eben so weit ins folgende hinein währte, folgte eine nochmalige Rückkehr zu sogenannt Vitruvischen Regeln oder vielmehr eine Nachahmung des Palladio; ohne die Tollheiten der unmittelbaren Vorgänger, aber ohne eigentlich Schöpferkraft. Manches lobenswerthe Gebäude gehört dieser Epoche an, aber ihre Werke lassen kalt, weil es ihnen an Genie mangelt. S. Simeon minore am Canalgrande, von Giovanni Scalfurotto, und die Maddalena von Temanza, der als Schriftsteller bekannter ist denn als Architekt, gehören zu den besten Bauten des 18ten Jahrhunderts in Venedig; unglücklicherweise aber ist bei beiden Kirchen die unpassende Rundform angewandt. Die letzten größeren Bauten sind von Antonio Selva über in der französischen Zeit angelegte öffentliche Garten und das Theater La Fenice, namentlich seit dem Umbau 1838 eines der schönsten Italiens), Giuseppe M. Soli (Palast an der schmalen Seite des Marcusplatzes) und Lorenzo Santi (Patriarchalpalast). Wenn ihnen meist eine gewisse Nüchternheit vorgeworfen werden muß, so bedauert man dieß um so mehr bei dem Soli'schen Palastbau, einer Nachahmung der Sansovino'schen Libreria, als hier eine so schöne Gelegenheit geboten war, dem Marcusplatze durch Errichtung einer dem Glanz und der Majestät der Umgebung entsprechenden, ein wirkliches Mittelglied zwischen den alten und neuen Procuratien bildenden Façade einen würdigen Abschluß zu geben.

Wenn, wie ich schon bemerkte, die Ansichten und Urtheile des Verfassers in den meisten Fällen richtig genannt werden müssen, ebenso wie der von ihm gewählte Standpunkt, der historisch-ästhetische, so kann ich doch nicht verhehlen, daß manche seiner Aussprüche gewagt erscheinen und, namentlich von Seiten der strengeren Beschter des gegenannten klassischen Baustyls, auf heftigen Widerspruch stoßen dürften, welchen er durch kecken Angriff gleichsam herausfordert. An gegenwärtigem Orte gestatte es, darauf hinzuweisen Angesichts solcher gewagten und hypothetischen Ansichten ist aber das Buch in hohem Grade brauchbar, und man kann es nur als eine sehr erfreuliche Erscheinung bewillkommnen, wegen des Ideenreichthums sowohl und der ansprechenden Frische des Urtheils und Tons, und des Ueberdenkens des schweren, zuall-ästhetischen Ballastes, welcher durch nichtssagende Phrasenlogie die Lektüre vieler italienischen Bücher über bildende Kunst verkümmert, wie wegen seiner Reichhaltigkeit und bequemen Einrichtung. Diese ist, wie sich aus der ver-

[1] Während der Verfasser in architektonischer Hinsicht so manche Zeitheit versicht, wundert man sich bisweilen, ihn in anderen Fällen hinwiederum so strenge zu finden. Ich rechne dazu sein Urtheil über die Goldmonumente mit Reiterstatuen in Kirchen (S. 247). Nicht als wüßte ich nicht, wie viel sich gegen dieselben, von Seiten der Forderungen der Aesthetik und Konvenienz, einwenden läßt; aber einestheils ist zu bedenken, daß seit dem Anfange des 16ten Jahrhunderts dieser Zweig der Monumentalkunst überhaupt auf Abwege gerieth, sodann daß diese Denkmale das Gouvernementsgestalter und das Leben des italienischen Adels auf eine höchst anschauliche Weise charakterisiren. Darum, und nicht wie der Verfasser andeutet, des Pompes und Reichthums wegen, möchte ich diese immani cavalli nicht in S. Giovanni e Paolo missen, wenn ich auch die fünflerischen Einwürfe anerkenne. Möglich, daß das historische Interesse hier bei mir das der Kunst überwiegt! Uebrigens kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß diese Monumente schwerlich von der Verähnlichtheit der Colleonischen Reiterstatue herzuleiten sind. Dran wir finden sie viel früher. In Sta. Maria del Fiore saß seit 1383 Wesser Pier da Farnese auf seinem Mauthhaus und ich kann mich nicht darüber trösten, daß man bei den neuesten Restaurationen das originelle Werk weggerissen hat. Auch auf Verennesischen Grabmalen von Convottieren des Scaligerschen Zeit in Kirchen kommen Reiterstatuen vor; man sehe sie von Dell bekannt gemachten. — Bei Gewährung des Denkmals des Grafen von Pitigliano sagt der Verfasser: ascrivi, non so quanti padroni italiani, senza per altro servire l'Italia mai. Ich bitte Herrn Scipione am Canalbisgang — das ist ungerecht! Wenn dort nicht die Ivren und Zufluhre von 1847 auf 1500 übertragen. Wo wie Italia, welchem Niccolò Orsini hätte dienen sollen?

Digitized by Google

stehenden Relation ergibt, die historisch-chronologische; eine alphabetische Tabelle erleichtert sodann die Benutzung des Buches als Wegweiser, indem in derselben kolumnenweise die Lokalität, die zu beachtenden Gegenstände, die Zeit, die Künstler und die betreffende Seite im Text angegeben sind. Eine erwünschte Zugabe sind die trefflichen Holzschnitte, theils größere, theils eingedruckte Vignetten, nach geschmackvollen Zeichnungen meist von der Hand des geschickten Pividor, von welchem ich die schönsten Federzeichnungen gesehen habe. Bauten, Architekturstücke, Ornamente, Skulpturen wechseln hier mit einander ab und sind willkommene Erläuterungen des Textes. Benedig ist so unerschöpflich reich, daß man hier freilich nicht Alles beisammen findet, was man wünschen dürfte; aber das Gegebene verdient warmen Dank. Die verheißene Arbeit über die venezianische Malerei, die der vorliegenden zur Ergänzung dienen soll, folgt hoffentlich bald, wenn die politische Verwirrung in der Heimath des Verfassers auf die wissenschaftliche und künstlerisch-literarische Thätigkeit nicht allzu ungünstigen Einfluß übt.

Nachrichten vom November.

Bauwerke.

Ulm. Mit großer Bereitwilligkeit hat der hiesige Stiftungsrath auch in dem verflossenen Jahre hinreichende Mittel zu der vor mehreren Jahren begonnenen höchst nothwendigen Restauration unseres ehrwürdigen Münsters herzugeben, so daß die Wiederherstellung des Kranzes jetzt so weit gediehen ist, daß derselbe im kommenden Frühjahre seiner raschen Vollendung entgegensieht. Der zweite filigranartige Treppenthürmchen ist ebenfalls neu aufgeführt, wonach der architektonische Eindruck der Prachtfronte des gewaltigen Münsterthurmes sich außerordentlich günstig gestaltet, und dieses wird noch mehr der Fall seyn, wenn die Mittelpartie zwischen beiden Aufsätzen der Treppenhäuser vollends ergänzt ist. Das innere Sterngewölbe trägt die Zeichen von Meister, die das Innere des Domes mit ihren Werken schmückten, wie Engelberger, Kelttin, Syrlin, Zeitblom und Schaffner, nebst der denkwürdigen Jahreszahl 1848. — Durch die Vollendung des Steinplattenbodens auf dem Kranze mit seinen in Kreuzform symbolischer Hinsicht interessanten kolossalen Thiergestalten als Wasserspeier, kann mit Recht behauptet werden, daß der sehr angegriffene Thurm vor weiteren Zerstörungen auf Jahrhunderte weiter gesichert ist, denn die Bedeutsamkeit des Materials, die zweckmäßige Anlage und die sorgfältige Ausführung gewähren die sicherste Bürgschaft dafür. Aufsetzen wurde man in diesem Spätzahre damit beginnen, die Fensten des Thurmes abgehörte einzurüsten (wo große Beschädigungen zum Vorschein kommen), um auch hier die Restauration fortsetzen zu können. Was seither in diesen Bestrebungen geschehen, wird aus in kurzer Zeit erscheinende ausführliche Heft der Verhandlungen des hiesigen Vereins für Kunst und Alterthum 2c. und in einem Berichte des Münster- und Stadtbaumeisters, Herrn Thrän, das Weitere bringen. — Noch mehr als fünfjährigen Verhandlungen ist endlich am 30. November vom Stiftungsrathe mit dem Orgelbauer Walker in Ludwigsburg der Vertrag über die Erbauung einer neuen Orgel im Münster abgeschlossen worden. Der Stiftungsrath hat das größte 32thlige Tonwerk erwählt. Für den Preis von 28,000 fl. hat Herr Walker sich verbindlich gemacht, binnen zwei Jahren ein Werk herzustellen, welches sowohl der Kirche zur Zierde, als auch seinem Namen zur Ehre gereichen wird, und freiwillig soll er sich schon erboten haben, die Zahl der verabredeten 96 Register auf 100 zu erhöhen, welche Anzahl er bei seinen bis jetzt verfertigten Orgelwerken auch nie erreichte. Mit Niederlegung der alten Orgel und des eben so geschmacklosen Ueberbaues, der durch einen Bogen altdeutscher Ordnung ersetzt wird, soll auch diesen Winter begonnen werden. Die neue Orgel erhält ihre Stellung weiter rückwärts als die alte, im vorderen Thurmraum, wie sie auch durch die Gewölbanlage des Münsters, insbesondere aber durch die später eingesetzten Unterfangungsmauern konstruktiv einzig (?) bedingt ist. Hierdurch wird der mächtige das Langschiff der Kirche von dem Thurmbau scheidende Bogen freigestellt werden, und der gewaltige Raum sich erst in seiner vollen Herrlichkeit zeigen.

Malerei.

Paris. Der Historienmaler Theodor Chasseriau hat im Palaste du Quai d'Orsay eine Reihe von Fresken vollendet, welche sich an und über der Haupttreppe hinziehen. Unten sind es Figuren grau in Grau: oben die Ordnung als Mann und die Kraft als Weib in der Mitte thronend, so daß zur Seite der Ordnung sich Scenen des Friedens, zur Seite der Kraft Darstellungen des Kriegslebens sich ausbreiten. Die übrigen Räume sind besonders durch monumentale allegorische Gestalten ausgefüllt.

New-York. Paul Delaroche's großes Bild: Napoleons Uebergang über die Alpen, ist hier angekommen, und man erwartet auch den Künstler selbst.

Plastik.

Potsdam. Die Königin von Preußen empfing am 29. November als Zeichen der Huldigung zur Feier der silbernen Hochzeit des Königspaares von hiesigen Jungfrauen einen silbernen Myrtenkranz, auf dem sich ein goldenes Diadem erhebt. Die Blüthen der Myrte, von mattem Silber, enthalten jede einen kleinen Diamanten; das strahlenförmige Diadem dagegen ist an den Spitzen mit Smaragden, an der Basis mit Türkisen geschmückt. Dieses äußerst geschmackvoll angelegte und fast aufgelöste Kunstwerk hat ein Goldschmied nach einer Zeichnung des Hofarchitekten von Landsbammeisters v. Arnim angefertigt. Für den König ist ein silberner Rosenstrauß von derselben kunstfertigen Hand gearbeitet worden.

Irmtgart. Vor Kurzem sind die Bretterhallen von den kolossalen Gruppen der Thierbändiger gefallen, welche der Bildhauer Hofer für den König von Württemberg in Carrara vollendet hat. Sie stehen gerechte Bewunderung auf sich durch die Schönheit und Naturtreue der Gestalten der Männer und Rosse und durch die Lebendigkeit und Kraft der Gruppirung.

Alterthümer.

London. Die ägyptischen Bildwerke, welche über Bombay hier angekommen sind, befinden sich in einem Zustand, der das tiefste Bedauern aller Freunde des Alterthums erregen muß. Fast alle sind verdorben und es wird einer sorgfältigen Ausbesserung bedürfen, um sie einigermaßen herzustellen. In den einzelnen Kisten hat man Stein, Glas, Alabaster u. s. w. so untereinander gepackt, daß das zerbrechliche Material entweder zertrümmert oder in mehreren Fällen zu Staub zerrieben ist. Die Elfenbeingegenstände, sowie die Steinbildwerke sind in Fetzpetzen, sind nicht so schlecht weggekommen, müssen aber gereinigt werden, und es dürften mehrere Monden vergehen, ehe sie sich in einem Zustande befinden werden, um sie dem Publikum zugänglich zu machen. Anderen sind aber mehrere der kostbarsten Gegenstände, die glücklich nach Bombay gelangt waren, in London nicht angekommen. Wo sie geblieben sind, ist nicht zu ermitteln; soviel ist aber gewiß, daß sie in Indien geraden worden und daß sie sich nicht in den Kisten befanden, die nach England gekommen sind. „Tennelg ist es," sagt der Berichterstatter zum Schlusse, „zu denken, daß nachdem die Mutter Erde dies Alles 3000 Jahre lang sicher in ihrem Schooße geborgen hat, es nur deswegen an das Tageslicht gezogen worden ist, um reste sicherer unterzugehen!"

Kupferstich.

London. Die heilige Jungfrau des Carlo Dolce, in der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim, von Karl Mandel in Berlin gestochen. Verlag von Graves u. Comp.

Leipziger Kunstauktion.

Das Verzeichniß einer sehr gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern 2c., deren zweite Abtheilung die niederländische Schule enthaltend, am 5. Februar 1849 zu Leipzig durch Herrn Rathe-Prellamator Förster öffentlich versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 3. Donnerstag den 18. Januar 1849.

Die vom Könige von Holland errichtete neue Gemäldegalerie im Haag.

(Fortſetzung.)

II.

Der große gothiſche Saal, deſſen weitere Beſchreibung Sie mir wohl erlaſſen, obſchon er mit ſeiner ſonſtigen Ausſchmückung, die durchaus zum Ganzen paßt, wohl einer Beſchreibung werth iſt, empfängt je an beiden Seiten von 7 hohen gothiſchen Fenſtern ſein Licht, welches ſo nach Belieben verſtärkt oder geſchwächt werden kann. Hier hängen Meiſterwerke von Leonarde, Rubens, Rembrandt, Raffael, Velasquez, van Dyck ꝛc. durcheinander, ohne daß ſich die Bilder weſentlich einander ſchaden. Der Grund iſt wohl der, daß nur mangelhafte, einzeltig ſchöne Bilder einander ſchaden; die Bilder aller großen Meiſter haben etwas Verwandtes, und ſo eigenthümlich auch in einem jeden die Perſönlichkeit des Meiſters ſich wiederſpiegelt, ſo folgte doch jeder Meiſter demuthsvoll der großen Meiſterin Natur und wußte ſich von allem Konventionellen fern zu halten.

Die „Colombine“ des Leonardo da Vinci, zu welchem Bilde, wie man ſagt, die Maitreſſe Franz's I. geſeſſen hat, wurde im Jahre 1790 vom Herzog von Orleans für eine fabelhaft hohe Summe verkauft (der Banquier Walkiers in Brüſſel kaufte es) und findet ſich gegenwärtig im Beſitze des Königs von Holland; es iſt die Perle im gothiſchen Saal. Die reizende Frauengeſtalt ſitzt aufrecht in einer Felſengrotte, mit dem zauberhaften Lächeln, welches nur dem Leonardo eigen, eine Blume betrachtend, die ſie in der linken Hand hält; der linke Ellbogen ſtützt ſich leicht auf ein Felsſtück. Das braune Haar iſt in zierlichen Flechten aufgenſtelt und läßt das Ohr bloß; ein weißliches Gewand umhüllt in leichten Falten die Arme und den Oberkörper, die linke Bruſt iſt halb entblößt und ein blauer Mantel bedeckt die linke Schulter und den Schooß, in welchem die rechte Hand nachläſſig ruht. Im Kolorit iſt das Bild viel friſcher und unendlich beſſer erhalten als die Jokonde im Muſeum zu Paris.

Außer dieſem Bilde beſitzt die Galerie noch die Leda des Leonardo, die früher in der Galerie zu Heſſen-Kaſſel war. Leda, die auf dem rechten Knie niedergekniet ſitzt, drückt mit dem rechten Arm eins ihrer Kinder an die Bruſt, mit der linken Hand weiſt ſie auf Gänſe und Pelikan, die eben in lieblichen Stellungen dem Ei entſchlüpfen und ſich voll Verwunderung in der Welt umſchauen; vor ihr im Graſe ſitzt das andere Kind und blickt zu ſeiner Mutter auf. Das Nackte iſt trefflich behandelt, die Formen am Körper der Leda, die völlig nackt iſt, ſind groß und voll Natur. Nur im Kopfe derſelben, in der Geſichtslinie iſt etwas Schiefes, welches ſich auch in den Köpfen der Kinder wiederholt.

Bernardino Luini iſt mit drei ſchönen Bildern vertreten. Die Maria mit dem h. Sebaſtian und dem h. Rochus iſt ein Bild von großer Kraft und Lieblichkeit; die berühmte große h. Familie, die unter Napoleon im Louvre war, iſt ebenfalls darunter, ſcheint aber ſehr dunkel geworden. Von Perugino iſt außer einem großen Madonnenbilde, von ſommerlichen Einzelgruppen umgeben, der ſchöne h. Auguſtinus da, welcher früher in der Galerie des Lucian Bonaparte war.

Die in letzterer Zeit angekaufte große Madonna des Raffael mit dem ſchlafenden Chriſtus und dem kleinen Johannes habe ich nicht geſehen, weil das Bild, wie man ſagte, geſtrichen wurde; dagegen die beiden ſchönen Porträts von ihm, das des Saltzar, ein ausdrucksvoller Greiſenkopf, ein Bruſtbild ganz in der Stellung des jugendlichen Selbſtporträts Raffaels, und das berühmte Porträt des Penni, des Freundes und Miteleven Raffaels, an welchem die Hände nicht vollendet ſind. Letzteres Porträt war ebenfalls in der Galerie des Lucian Bonaparte.

Ein ſchönes Frauenporträt, eine Dame aus der mediceiſchen Familie im großen Styl, und eine kraftvoll gemalte Grablegung repräſentiren den Sebaſtian del Piombo.

Die Maria mit dem Chriſtus und Johannes von Fra Bartolommeo (La Vierge au Palmier), früher in der Galerie Aldobrandini, iſt von großer Kraft und herrlich in den plaſtiſchen Formen.

Die herrliche h. Familie des Andrea del Sarte, die früher ebenfalls in der Galerie Aldobrandini war und durch den Kupferſtich von Lewis bekannt geworden, iſt gleichfalls im gothiſchen Saal. Maria hält den halb ſtehenden halb ſchwebenden Chriſtusknaben im Arm, und die nackte Figur des letzteren iſt von einer Grazie und Zeichnung, die Staunen erregen; das ganze Bild iſt von kräftigem Fordenton und gewiß eins der beſten von dieſem großen Maler. Ich will hier nur noch der Madonna des Innocenz von Imola und des ſchönen Porträts von Antonio Bronzino, einen Sohn des Cosmo de Medici darſtellend, erwähnen, um nun einen flüchtigen Blick auf einige der venezianiſchen Bilder zu werfen. Von Tizian iſt eine große Venus, auf dem Ruhebette liegend, vorhanden, deren Nacktheit ich jedoch nicht verbürgen möchte; in neuerer Zeit iſt die Galerie aber mit einem wunderſchönen Bild des Giorgione vermehrt worden, welches drei Porträte darſtellt, deſſelchen mit einem trefflichen Porträt des Capitano Portugalis, gemalt von Giovanni Morones. Außer dieſem iſt noch die Scene in Emaus, wie Tizian und Paul Veronese ſie oft gemalt haben, vorhanden; ich wüßte aber nicht, wem dieß Bild zuzuſchreiben, man gibt Tintorette für den Meiſter aus.

Rubens prangt im gothiſchen Saal in ſeiner ganzen Herrlichkeit; ſein köſtliches Bild, der Zinsgroſchen, durch die Kupferſtiche von Landen Bliſcher und Bostermann bekannt, iſt von einer Klarheit und Kraft der Tinten, von einer Fülle urſprünglichen Lebens, namentlich in den Juden- und Pharisäerköpfen, die wohl nur bei Rubens zu finden. Nach dem Katalog von Hoet iſt dieß Bild wahrſcheinlich daſſelbe, welches lange in der Galerie Loo, dem Reſidenzſchloſſe Wilhelms III., Prinzen von Oranien und nachherigen Königs von England, war. Es kam aus dem Beſitz des George Galmenden Esq. in den des Königs von Holland.

In derſelben Größe, hier als Gegenſtück dienend, iſt das Schlüſſelbild von Rubens, welches die Kirchenvorſteher der Gudulakirche in Brüſſel verkauften. Petrus empfängt, ſich tief

Digitized by Google

niederdrückend, die Himmelsschlüssel. Das Bild trägt im Kolorit ganz den Stempel von Rubens' Genius, hat aber in der Gewandung, namentlich der Christusfigur, etwas Schwerfälliges.

Die Dreifaltigkeit von Rubens, ähnlich der in München, nur daß hier noch die Figuren St. Paulo und des Apostels Johannes angebracht sind, war lange in Madrid und scheint namentlich in den lieblichen Engelgruppen auf Murillo gewirkt zu haben.

Die Himmelfahrt der Maria von diesem großen Spanier, welche in einem kostbaren Rahmen im gothischen Saal prangt, scheint mir jedoch nicht von so großem Werth, als man allgemein zu glauben scheint. Das Bild ist in der nebelhaften Manier (la manière vapoureuse) des Murillo gemalt, die seiner glühenden, kraftvollen Andeutungen nachsteht; die Engelgruppen, welche die Madonna tragen, sind doch etwas gar flau gehalten.

Der gothische Saal vereint, außer den bereits angeführten, kostbare und seltene Porträts in sich. Verweilen wir etwas bei den zwei lebensgroßen männlichen Porträts (ganze Figuren) des Diego Velasquez.

Das eine stellt den Mäcen des Velasquez, seinen König Philipp IV. dar; man findet in vielen Galerien Porträte Philipps IV. von demselben Maler, aber wohl kaum ein schöneres. Gleich, schmächtig, aber doch in edler Haltung blickt der schwache Monarch, einen Ordonnanzbrief in der Rechten, die Linke am Degengriff, mit scheuem Blick den Beschauer an. Ihm gegenüber hängt in derselben Größe, ebenfalls in schwarzer spanischer Tracht, das lebensvolle Bild eines Mannes, gleichfalls von Velasquez gemalt. Der Mann schaut den Beschauer mit einem sicherndem, boshaften Blick an; der breite Mund, durch den lang in der ganzen Breite des Gesichts sich hinziehenden Schnurrbart noch breiter, lächelt höhnisch, die platte Nase wie das ganze Gesicht ist von einer unnatürlichen Röthe angeflogen, das seltsam anliegende glatte glänzende Haar gibt dem Gesicht etwas Katzenartiges. Der Rücken des Mannes ist etwas gekrümmt, und denkt man ihn fortschreitend, so muß sein Gang nothwendig etwas Schleichendes haben, so leicht scheint er aufzutreten. In der rechten Hand hält er eine feine Reitgerte, die linke ruht am Degengriff, im Gürtel steckt ein goldner Schlüssel. Eine Dame neben mir schaute am Arm ihres Begleiters zusammen, als sie das Bild beschaut hatte und fragte ängstlich, wen es vorstelle. Gaspare de Guzmann, Graf von Olivarez, Günstling und Minister Philipps IV., war die Antwort. Beide Porträte stammen aus der Galerie der Könige Spaniens, wurden unter Napoleon aus Madrid entführt und kamen in die Sammlung des verstorbenen M. Layerrière; 1825 wurden sie verkauft.

Außer diesen sind von Velasquez noch zwei weibliche Porträte vorhanden, voll Liebreizes und der diesem Maler eigenthümlichen kraftvollen Frische.

Den eben beschriebenen gegenüber hängen zwei lebensgroße Porträte von van Dyck, ebenfalls Standbilder. Das eine, der Mann, stellt Philipp le Roy, Herr von Roveles, dar, den Freund und Mäcen von Dyck's, der ihn oft gemalt hat. Dieß Bild ist aber von allen das berühmteste und vereinigt in der That alle Vorzüge van Dyck's in sich. Im schwarzen spanischen Kostüm, den Mantel malerisch umgeworfen, steht der Mann vor dem Thor seines Schlosses und ist eben im Begriff die Treppe hinaufzueilen, die er bereits mit dem rechten Fuß betreten hat; die rechte Hand liebkoset ein schönes Windspiel, die Linke umfaßt den Griff des Degens; der Kopf ist voll Adel und Ausdruck, das ganze Bild mit einem so silbernen Lichte übergossen, die Malerei so kräftig und gewandt, wie außer van Dyck wohl kein Meister das Porträt zu behandeln wußte.

Das Gegenstück, die Frau des vorigen, eine schlanke üppige Blondine, ist ebenfalls in schwarzer malerischer Tracht dargestellt; man ahnt den reizenden Körper voller Fülle durch alle Gewandung hindurch, das feine Köpfchen ist a l'anglaise frisiret, welche Frisur ihm einen eigenthümlichen Ausdruck verleiht; in den feinen Händen hält sie einen prächtigen Fächer, zu ihren Füßen sitzt ein Schoßhündchen.

Drei männliche Brustbilder, das Porträt des Malers Pepin von van Dyck, das des Barons und Gesandten am Hofe der Marie Medicis de Vico von Rubens und ein Selbstporträt von Rembrandt laden zu interessanten Vergleichen ein, indem die Bilder in einer Reihe hängen. Das Bild van Dyck's ist wie alle seine Porträte, voll Adel der Auffassung, von silbernem bläulichen Tageslichte übergossen und stellt bei ziemlich unbedeutend gebliebenen Zeitgenossen des Otto Venius in noch kräftigem Greisenalter dar; man sinnet davon einen Kupferstich in der nach van Dyck gestochenen Sammlung. Das Porträt des Barons de Vico von Rubens ist von dem glühenden und lebensvollen Farbenauftrag, welchen der große Mann in dieser Art nur in besonders glücklichen Momenten in der Gewalt hatte; man vergleicht in dieser Hinsicht diesen Kopf, der sich wie in der That lebend von der rothen Draperie loshebt, mit dem berühmten Strohhütchen (gegenwärtig in der Galerie des Robert Peel). Das Porträt ist von Cantarten gestochen. Das Porträt von Rembrandt, dessen Aechtheit man jedoch trotzdem, daß es den Namen Rembrandts trägt, in Zweifel gezogen hat, ist nicht minder voll Naturwahrheit und scheint im Sonnenreflex gemalt. Es ist außerordentlich vollendet und rund, hat aber etwas Starres, was diesem großen Meister sonst nicht eigen ist. Ein anderes Brustbild von ihm, seinen Sohn darstellend, ist in seiner effektvollen Manier, aber gemein in der Auffassung. Dagegen behaupten die zwei großen Porträtbilder Rembrandt's, den Herrn Pellicorne mit seinem Söhnchen das eine und dessen Frau mit einem Töchterchen das andere darstellend, unter all den italienischen, familändischen und spanischen Meisterwerken vollkommen ihren Rang und gehören unbedingt zu den Schönsten und Seltensten, was der Saal aufzuweisen hat. Die Figuren sind stehend dargestellt und erinnern durch die Art und Weise der Anordnung an den Greis, welchen man dem großen Niederländer zur Last legt. Der Mann streckt nämlich seine rechte Hand nach einem großen Geldbeutel aus, den das Söhnchen mit Mühe emporhält; die Frau dagegen reicht ihrem Töchterchen ein Geldstück, wonach dieses begierig zu haschen scheint. Die Bilder sind in großen Massen angelegt und im Einzelnen von einer Vollendung und einer Klarheit und Helligkeit in der Fleischpartien, welche an das berühmte Porträt Rembrandt's, die Bürgermeisterin Six (in der Galerie des jüngst verstorbenen Six van Hillegom in Amsterdam) und den Professor Tulp im Haager Museum erinnern. Im Jahre 1843 wurden die beschriebenen Porträtbilder beim Erlöschen der Familie versteigert und der Kunsthändler Nieuwenhuis brachte sie für 35,000 Gulden an sich. Es sind noch zwei schöne Bilder von Rembrandt, ein Rabbiner und ein jüdisches Mädchen, im gothischen Saal, und dieser größte Holländer somit würdig genug vertreten.

Vor einigen Jahren wurde, wenn ich nicht irre, durch den Maler van Schendel unter einem Gerümpel auf einem Söller ein schönes Bild des Bartolomäus van der Helst entdeckt und kam dann in den Besitz des Königs; es hängt gegenwärtig noch im kleinern gothischen Saal und ist eins der schönsten Familienbilder, es ist lebensgroß, welche man von von der Helst kennt. Ein ältlicher Herr in reicher spanischer Tracht sitzt, umgeben von seiner Frau und einem lieblichen Knaben, der zwei schöne Windspiele zur Seite hat, vor seiner Villa und empfängt seinen Sohn, der eben, seine Braut an der Hand, die Treppe emporgestiegen ist und seine Geliebte den Eltern vorstellt. Im Hintergrunde in der arkadischen Landschaft sieht man spielende Liebesgötter.

Digitized by Google

Die Figuren sind fein und schlank gezeichnet, die Köpfe, namentlich der Männer, prächtig gewalt, die Hände zart und fein, die Stoffe, besonders der schwarze und blaue Atlas, unübertrefflich, und über das Ganze ist eine Behaglichkeit und gesetzte Würde verbreitet, wie man es in diesem Maße nur bei einem Holländer findet.

Außer diesen besitzt der König von holländischen Meistern noch ein großes Bild von Ruysdael, eine westphälische Landschaft darstellend; früher im Besitz der Donauirière Berel und 1814 in Amsterdam verkauft; ein herrliches Bild, das Bohnenfest von Jan Steen; einen großen, wunderbar schönen Menschein von van der Neer, einen trefflichen Schimmel von Wouwerman und ein großes Blumenstück von Jan van Huysum.

Von den neu angekauften Bildern ist besonders das Martyrium der h. Katharina von Guerrine zu bemerken; nachdem man vergebens das Rad bei der Hinrichtung hat anwenden wollen, kniet die Heilige nieder und bleibt lächelnd mit lekter Wendung des Halses ihr Haupt dem Henker; ebenfalls ein schöner h. Lucas des Carlo Dolce und eine h. Familie von ihm, die aber im Kolorit sehr manierirt ist. Von Guido Reni ist unter andern ein aufschauender Madonnenkopf in seiner popular gewordenen Manier vorhanden; ein Madonnenbild und zwar ein recht schönes, die Maria betrachtet den schlafenden Jesusknaben, von Sassoferrate fehlt ebenfalls nicht.

Somit will ich meinen Bericht über die Sammlung der alten Meister schließen, es sind davon im Ganzen ungefähr 200 Bilder vorhanden. Mit Nächstem hoffe ich Ihnen etwas über die sehr reiche und schöne Galerie der Modernen mitzutheilen.

W.

(Schluß folgt.)

E. Hermanns Zeichnungen

zur Geschichte des deutschen Volkes.

Die Geschichte des deutschen Volkes in Bilderschrift! Erfüllt die bloße Aufgabe mit Achtung; wie hoch steigert diese sich vor der Lösung, die sie durch Hermann gefunden! Wohl mag der Künstler zunächst für sich und seinen Kunsttrieb eine Befriedigung in dieser Arbeit gefunden haben, allein wir erkennen darin unsererseits ein unvergleichlich theures Geschenk für uns und unsere Kinder und Kindeskinder. Wenn die bildende Kunst überhaupt vor der redenden und schreibenden den Vortheil des unmittelbaren sinnlichen Eindrucks hat, wie viel größer wird derselbe, wenn, wie hier geschehen, durch eine glückliche Zusammenstellung des in Zeit und Raum Getrennten und nach einander vor die Vorstellung zu Bringenden, eine überschaubare Vergegenwärtigung der ganzen Entwicklungsgeschichte unsres Volkes mit all ihren Beziehungen auf dem jeweiligen Bildungsstand dargeboten wird. Das ist es, was Hermann in fünfzehn großen Blättern wirklich geleistet hat. Der Standpunkt, welchen Hermann für seine Aufgabe gewählt, ist sicherlich ein überwiegend didaktischer; er wollte ein anschauliches Handbuch der deutschen Geschichte geben; allein unter der Künstlerhand wird ihm die Darstellung zum Gedicht; in seinem Vortrag folgt er den Gesetzen der Schönheit und steigert ihn sogar zu zuweilen zur Erhabenheit. Wie wir aber aus dem Homer die Mythologie leichter und sicherer lernen, als aus Moriz' Götterlehre, so wird Hermanns Bilderwerk der deutschen Jugend mehr von der deutschen Geschichte ins Gedächtniß bringen, als das beste Lehrbuch.

Hermann findet in der deutschen Geschichte fünfzehn große Zeitabschnitte; einem jeden ist ein besonderes Blatt gewidmet und auf diesem sind die vornehmlichsten Ereignisse der Periode nach Maßgabe ihrer Bedeutsamkeit in größern oder kleinern Räumen dargestellt, so daß oft 20 bis 30 Scenen auf einem Blatte vorkommen. Diese sind entweder durch bestimmte architektonische Einrahmungen geschieden, oder auch bloß durch einzelne Theile, Säulen, Mauern ꝛc. der zur Darstellung gehörigen Gebäude getrennt. Diese architektonischen Formen hat Hermann zugleich benutzt, durch sie den künstlerischen Charakter der Zeit zu bezeichnen, der die Ereignisse angehören, so daß man sogleich beim ersten An- und Ueberblick der Zeichnung einen bestimmten geschichtlichen Eindruck erhält. Diese Absicht ist weiterhin festgehalten in den Darstellungen selbst, der Art daß mit großer Gewissenhaftigkeit Waffen, Trachten, Geräthschaften u. s. w., wie sie nach den historischen Ueberlieferungen den verschiedenen Zeiten eigenthümlich waren, in den Zeichnungen angewendet sind. Aber nicht nur das Leben in seiner äußern Erscheinung in den geschichtlichen Ereignissen wollte Hermann zur Anschauung bringen, sondern den innern Zusammenhang sowohl der Begebenheiten unter sich, als mit der Bildungsstufe und vornehmlich dem herrschenden religiösen Bewußtsein möglichst vergegenwärtigen, so daß kein irgend beachtenswerther Theil des Gesammtlebens der Nation in seinem Gesammtbilde fehlen möchte. Darum hat er die nordische Mythologie und das Christenthum und selbst dessen besondere Modifikationen in seine Darstellungen aufgenommen.

Die Bergeschichte des deutschen Reichs behandelt er in den ersten drei Blättern, und zwar so, daß im ersten das Leben, die Sitten und Gebräuche der alten Germanen unter dem Einfluß der Macht der nordischen Götter (die dem abgeschlossenen obern Raum des Bildes einnehmen) in einer doppelten Reihe von Scenen dargestellt ist. Im zweiten Blatte, bei etwas veränderter Anordnung, sehen wir die Kämpfe zwischen Römern und Germanen, in der Mitte die Hermannsschlacht; darüber aber den in der Edda selbst beschriebenen Untergang der nordischen Götterwelt. Passende Sprüche, im Rahmen oder sonst angebracht, deuten hier, wie durchgängig auf die Beziehung der Menschheit zu Gott und Ewigkeit. Im dritten Blatt, dessen obere Hälfte eine gedrängte aber erschöpfende biblische Darstellung der Grundlehren der christlichen Glaubensbekenntnisse enthält, sehen wir die Geschichte der Verbreitung des Christenthums in Deutschland. Ich bemerke, daß bei der größten Mannigfaltigkeit in der Anordnung der einzelnen Scenen, doch durchgängig für alle Zeichnungen dasselbe Maß von 2 Fuß 4 Zoll Breite zu 1 Fuß 8 Zoll Höhe und die Form des oben durch einen flachen Bogen gebrochenen Viereck beibehalten ist.

Die Blätter IV bis IX sind der Bildung, Entwicklung, Erstarkung und Machtentfaltung des deutschen Reichs gewidmet, namentlich sehen wir im vierten Blatt Karls des Großen und seiner Vorgänger Unternehmungen für die Kirche und den christlichen Staat; im fünften Blatt die Gestaltung des deutschen Reichs unter Heinrich dem Städtebauer; im sechsten Deutschland unter den Otonen und Konrad II.; im siebenten die Zeit der salischen Kaiser von Heinrich III. bis Heinrich V., die Kämpfe mit der Kirche; im achten die Kreuzzüge und Barbarossa's Thaten; und im neunten die Hochperiode deutscher Geschichte unter den Hohenstaufen bis auf Konradins Hinrichtung.

Auf dem zehnten Blatt wendet sich die Geschichte; die Burgen werden gebrochen, mit Rudolph von Habsburg tritt ein neues Recht ein und in Huß kündigt die Zukunft sich an. Das eilfte Blatt ist der Reformation und den sie begleitenden Begebenheiten gewidmet; das zwölfte dem dreißigjährigen Krieg; das dreizehnte dem Abschnitt der Geschichte, der Friedrichs des Großen Namen und Ehren trägt; das vierzehnte enthält das Ende des deutschen Reichs, Deutschlands Schmach und seine Erhebung im Jahr 1813; das fünfzehnte endlich Gegenwart und Zukunft unseres Volkes in sehr phantastischer, religiös-allegorischer und geschichtlich-symbolischer Zusammenstellung.

Digitized by Google

Es würde natürlich die Gränzen unseres Blattes weit überschreiten, wollten wir hier eine ausführliche Beschreibung und Beurtheilung des ganzen Werkes geben. Allein zur Charakteristik des in so vieler Hinsicht brauchenswerthen Unternehmens erscheint es unerläßlich, wenigstens von einer der Zeichnungen eine nähere Beschreibung zu geben, welche sodann als Maßstab für die andern betrachtet werden möge. Wir wählen die Erdente, in welcher die Schicksale Deutschlands unter den Heinrichen vorgeführt werden. Die Ueberschrift lautet: „Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet!" Eine mächtige Burg mit Mauern und Zinnen und Söllern erhebt sich in der Mitte; darunter ein weiter gewölbter Saal mit Nebenräumen, freier Platz vor demselben links und rechts; in der Ferne Landschaft mit Felsen und Wäldern. Die Reihenfolge der Darstellungen beginnt links unten, vor dem Burgsaal, wo die Ungarn dem Kaiser Heinrich III. nach der Schlacht an der Raab 1044 die Huldigung leisten. In einem gewölbeten Vorraum sehen wir Heinrich III. mit seinem Beichtvater, Bischof Anno; alsdann in dem großen dreitheiligen Saale und zwar in der Mitte denselben Kaiser, wie er drei Gegenpäpste ab- und dafür Bischof Luitger von Bamberg als Papst Klemens II. einsetzt, 1046; rechts von ihm sitzt die Geistlichkeit, links die Ritterschaft, vor ihm stehen auf einem Tisch drei päpstliche Tiaren. — Westerhin in einem zweiten Vorraum ist Heinrich III., zur Bezeichnung seiner Frömmigkeit dargestellt, wie er betend sich die Krone aufsetzt, was bei ihm Gewohnheit war. Außerhalb des Gebäudes befinden wir uns in einer Stadt mit bürgerlichen Wohnhäusern und hier ist in verschiedenen Gruppen und Männern (Hermann der Kontrakte, Wipyo) das Aufblühen der Schulen unter Heinrich III. begriffen.

Wenden wir uns nun wieder links, so sehen wir über die Mauern der Burg hinaus um Berge, nach dem Harz, wo Heinrich IV. zuerst mit Befestigung einzelner Punkte auftritt; eine kleine Stelle ist hier der trauernden Kaiserin Bertha gewidmet; eine andere im Gefängniß dem Grafen Magnus von Sachsen. Daneben steht man Otto von Nordheim, wie er die Befreiung desselben vom Heinrich verlangt und sich selbst dafür als Gefangenen anbietet. Weiter nach vorn zeigt uns eine Gruppe die Freyheitsdienste, welche Heinrich den Sachsen auferlegte. Die hohe Burg in der Mitte ist die Hierarchie, hier thronet Gregor VII. Vor der verschlossenen Pforte steht Heinrich zerknirscht im Büßergewand und vergeblich bittet Mathilde für ihn bei dem Statthalter Gottes. Hier steht man auch die Bestrafung der Simonie an einem Bischof, dann wie viele Geistliche wegen der Simonie ihr Amt niederlegen; und in einem andern Theil der Burg die Einführung des Cölibats; die schmerzvolle Bewegung einer Mutter mit mehreren Kindern vor den Mauern der Burg heuret auf die Härte, mit welcher die Maßregel eingeführt wurde. Rechts von der Burg im freien Feld ist Gregors Flucht unter dem Schutze von Robert Guiscard dargestellt, und dann durch eine Säule geschieden die Schlacht Heinrichs IV. gegen seinen Gegenkaiser Rudolph von Schwaben, bei Gera (Weißenfels?) 1080, der dabei seine Hand verlor. Höher im Bilde ist zu sehen, wie Heinrich von seinem Sohne verrathen, und ganz oben, wie er beerdigt wird.

Sodann sind die kleinen Gebräume, die durch den flachen Bogen vom Viereck abgeschnitten werden, benutzt, um die Kaiserin Agnes als Reichsverweserin, ferner die Entführung des kleinen Heinrich durch Bischof Anno, dann die Gefangennehmung von Papst Paschalis durch Heinrich V. und endlich das Konkordat von 1123 in Erinnerung zu bringen.

In dieser Weise ist der Reichthum des Stoffs geordnet und vertheilt und in der That eine Uebersicht durch das schöne Maß und das Verhältniß der freien Räume zu den ausfüllen sehr wohl möglich gemacht.

Hermann beabsichtigt, dieß ganze große Werk von fünfzehn Blättern (ungefähr in der Weise des Nibelungenliedblatts von Cornelius) in Stahl stechen zu lassen und hat zu diesem Ende auf einer Rundreise durch Deutschland Subskriptionen gesammelt. Es ist ihm gelungen, durch dieselben das Unternehmen vollkommen zu decken. Gleichfalls ist er so glücklich gewesen, eine Anzahl vorzüglicher Kupferstecher zur Ausführung bereit zu finden, und es sind Vorkehrungen und Verabredungen in der Art getroffen, daß alle fünfzehn Blätter zugleich ausgeführt, und nach Verlauf von spätestens zwei Jahren vom Januar 1849 an vollendet seyn werden. Der Subskriptionspreis beträgt dreißig Thaler und wir empfehlen mit beßem Gewissen und dringend herzlich Familienvätern, Schulen und Anstalten so gut wie den Fremden der Kunst überhaupt dieses lehrenswerthe und höchsterfreuliche Unternehmen.

Zu den Zeichnungen aber noch einmal zurückkehrend, glauben wir einige wenige Bemerkungen vor der Ausführung in Stahl aussprechen zu dürfen. Je zuweilen tritt eine unangenehme Monotonie in Wiederholung von denselben Bewegungen (dicht nebeneinander) ein, die leicht zu vermeiden ist, namentlich bei Pferdebewegungen ꝛc. Dann ist mehrfach das Verhältniß der Thiere über alle Menschenmöglichkeit verletzt, was doch vielleicht noch gut zu machen wäre. Auch bei Baulichkeiten ist vielleicht hie und da eine Milderung der Unmöglichkeit zu gewinnen, wie z. B bei dem Rachen des Missionärs im letzten Blatt, der nicht halb so groß ist, als einer der ganzen Gesellschaft darin. Das letzte Blatt selbst aber zu besprechen, überlassen wir der Zukunft, die es rechtfertigen oder verwerfen wird, und hoffen nur, daß das Jahr 1848 und seine Folgen dem Künstler glücklichen Stoff zu einem sechsbeuten Blatte liefern mögen; erich ist er. **ef.**

Nachrichten vom November.

Bildwerke.

London. Forty days in the desert, ein Reisewerk des Herrn Bartlett, das sich nach einer Reihe sehr gelungener Radirungen (27) von den ersten Künstlern Brandard, Willmore, Cousen u. s. w. aufzeichnet, welche nach Zeichnungen gemacht sind, die auf dem Wege, den der Reisende von Aegypten nach dem Sinai zurückgelegt, aufgenommen worden sind. Es ist kaum möglich, etwas Zierlicheres und Vollendeteres in einem so kleinen Format (8.) zu sehen.

Boeux; Palace of Westminster. Das so eben erschienene dritte Heft enthält einen Stadtblick die Thürme des nördlichen Flügels der Parlamentshäuser, mit der Wohnung des Sprechers, und eine Lithographie: die Rückseite der südlichen Thürme, vom Dache aus gesehen. Unter den eingedruckten Holzschnitten befindet sich eine Ansicht der Parlamentshäuser zur Zeit Karls II. und eine Darstellung des Moments, wie Cromwell das sogenannte lange Parlament auflöst.

Literatur.

Stuttgart. Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Franz Kugler. Zweite Auflage mit Zusätzen von Dr. Jac. Burckhardt. Dritte Lieferung (Schluß). 8. Das Ganze hat 950 Seiten. Verlag von Ebner und Seubert.

London. Layard; Nineveh and its remains. Zwei Bände. Mit Kupfern und Karten. 8. The monuments of Nineveh illustrated from Mr. Layard's drawings. 100 Kupfer. Fol. Verlag von Murray.

Unter Mitwirkung von Dr. Gerh. Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 4. Dienstag den 23. Januar 1849.

Nachträge zur Geschichte der Kunst von Nürnberg.

1. Malerwerke des germanischen Styls.

Als ich im Frühling dieses Jahres wieder einmal mein liebes Nürnberg besuchte, fand ich mich veranlaßt, mir manches aufzuzeichnen, das mir neu war, oder wenigstens meiner dermaligen Anschauungsweise sich so darstellte. Namentlich hatte ich der freundschaftlichen Güte des von mir sehr verehrten Herrn Pfarrers Hilpert, der mir nicht allein gestattete, die Kirchenbücher der Lorenzkirche durchzuschauen, sondern auch brieflich die interessantesten Mittheilungen über dieselbe machte, vielleicht das Beste von dem zu danken, was ich hier aufzuzeichnen im Begriff bin, und ich ergreife gern die Gelegenheit, auch öffentlich im Interesse der Kunst, sowie für meine eigne Person meinen Dank zu wiederholen. [1]

Indem ich zunächst mein Auge auf die Malerwerke des germanischen Styls richtete und versuchte, das noch Vorhandene als ein Ganzes zusammenzufassen, wurde mir wiederholt und entschiedener als je zuvor klar, daß auch hier, wie so oft und in so vielen andern Orten, wo eine eigenthümliche Kunst erblühte, der Einfluß der Bildnerei auf die Malerei unverkennbar ist, und in der germanischen Zeit zu Nürnberg die Schenhoverschen Bildwerke als die Vorbilder auch für die Werke der Malerei zu betrachten sind. Ferner aber stellte sich bei mir die chronologische Folge der einzelnen Gemälde durch Anlegung des eben erwähnten Prüfsteins und durch urkundliche Zeitangaben in mancher Beziehung etwas anders als früher, und während ich früher z. B. das Imhoff'sche Altarwerk voranstellte, in die Zeit von 1370 bis 80 etwa, so sah ich mich nun veranlaßt, es um 50 bis 60 Jahre näher zu uns herzurücken, und die Reihe mit dem Tucherschen Hochaltar der Frauenkirche von 1385 zu eröffnen. [2] Das Mittelbild enthält, wie bekannt, die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung; die Flügel die Geburt Christi und die Apostel Peter und Paul; sämmtliche Bilder auf gemustertem Goldgrund, unter ihnen sechs sitzende Apostel in Holz geschnitzt und bemalt. Die Figuren etwas gedrungen, was eine ziemlich allgemein durchgehende Eigenthümlichkeit der Nürnberger Schule ist, die sonst in allen folgenden Werken wiederkehrt. Ein Schritt in die Verhalle der Frauenkirche genügt, um über den vorhin angezogen Einfluß der Schenhoverschen Bildwerke zur völligen Klarheit zu gelangen.

Die folgenden Werke gehören wohl sämmtlich dem 15ten Jahrhundert an: zunächst eine „Vergiftung der Brunnen“ und „Hostienraub“ von 1405 in der Campe'schen Sammlung.

Von 1406 ist ein Gemälde in der Lorenzkirche, „der Erlöser mit dem Kreuze“ in Wolken, von Engeln umgeben u. s. w., Gedächtnißtafel des Paul Strömer. *

„Christi Leichnam“ auf Goldgrund, von Maria und Johannes emporgehalten, mit den Bildnissen der verehrenden Stifter — zu beiden Seiten des Schweißtuches — in der Lorenzkirche, ist eine Gedächtnißtafel der Kunigunde Kunz Rumenschildrerin (sic), welche 1409 starb. *

„Der Wolfgangsaltar“ im linken Seitenschiffe der Lorenzkirche mit der Auferstehung Christi und den Heiligen Konrad und Wolfgang auf den innern Flügeln ist angeblich, jedoch nicht beurkundet, von 1416. *

Auch „der Haller'sche Altar“ mit Goldgrund, in der Sebaldskirche, scheint dem Anfang des 15ten Jahrhunderts anzugehören. (Das Weitere a. a. O.)

In diese Zeit möchte ich ferner „das Altarwerk in der Haller'schen Stiftungskapelle zum h. Kreuz“ setzen (a. a. O.)

Von 1430 ist die „Gedächtnißtafel der Frau Peinkerin“ in der Frauenkirche (a. a. O.)

Ein schönes, klares und zartes Bild im rechten Seitenschiffe der Lorenzkirche ist die „Maria, wie sie knieend im Gebete kirbt,“ schön gedacht, mit den Bildnissen der Stifter; eine Gedächtnißtafel der Agnes Hans Glockengiesserin († 1433). *

Bei der letzten Wiederherstellung des Lorenzer Pfarrhofes fand Heideloff nach seiner Angabe im ehemaligen Winter-Refectorium ein Kalkgemälde aus der Zeit von 1434. Er theilt darüber mit, daß es von Konrad Künhofer bestellt worden (nach dem Jahre 1434) und eine mit Arabesken verschlungene Schlacht zwischen Menschen und Teufeln vorstelle, welche letztere vielleicht eine Anspielung auf die Hussiten seyn sollten. Mehreres darüber, sowie die vielleicht mit etwas viel Phantasie ergänzte Abbildung in Heideloff's Ornamentik, Heft 13. Taf. 2. Ich für mein Theil kann nur berichten, daß das Bild nicht mehr vorhanden ist.

Dagegen möchte ich in diese oder eine etwas spätere Folgezeit jenes Freskogemälde setzen, welchem Heideloff, ich weiß nicht mit welchem Grunde, das Jahr 1358 gibt. An der äußern Mauer des alten Pfarrhofes befand sich nämlich * ein Bild, 4 Fuß hoch und 5 Fuß breit, mit den Figuren des h. Lorenz, Stephan und Vincenz, jetzt in die Vorhalle des Stiegenhauses im Pfarrhof versetzt.

Von 1437, obgleich schon 1406 von einem Beklamer gestiftet, ist der „Altar des h. Theofar“ im Chor der Lorenzkirche (a. a. O.).

Ein „geharnischter Heiliger“ in der Lorenzkirche ist von sehr edelm Ausdruck; ebenso ein „leidender Christus“ auf Goldgrund daselbst, mit den Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz, wahrscheinlich * zum Andenken des Pfarrers der Lorenzkirche, Johann von Ehenheim († 1438). [1]

Ferner befinden sich zwei Bilder von außerordentlich edelm Ausdruck, nur sehr beschädigt, auf Goldgrund, an den beiden Chorpfeilern der Sebaldskirche vor dem Hochaltar: „Anna mit Maria“ und die „Geburt Christi“ (a. a. O.). Dann zwei sehr schöne einzelne Heilige in der Frauenkirche (a. a. O.).

[1] Die mit einem * bezeichneten Bemerkungen verdanke ich dem Herrn Pfarrer Hilpert.

[2] Hierüber sowie über alle diejenigen Kunstwerke, welche ich nicht näher beschreibe, verweise ich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf meine „Nürnberger Briefe“ durch die Eintkammerung (a. a. O.)

[1] Ist nicht wahrscheinlich, wenn der Pfarrer nicht Heinrich und nicht Lorenz geheißen, oder wenn nicht ein Johannes unter den dargestellten Heiligen sich befindet. (R. v. R.)

Digitized by Google

Vor Allem müssen wir des berühmten „Imhoff'schen Altars“ auf der Imhoff'schen Empore der Lorenzkirche, mit der Krönung Mariens durch Christus gedenken, auf Goldgrund gemalt. (Das Weitere a. a. O.) Um die Zeitbestimmung dieses Imhoff'schen Altarwerks hat man sich viel geplagt. Waagen (in seinem Buche „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken“) ist nach der im „Sammler“ bereits ausgesprochenen Vermuthung geneigt anzunehmen, daß es kurze Zeit nach den Schönhoverer'schen Bildwerken der Frauenkirche (also nach 1361) entstanden seyn dürfte und ich selber theilte diese Ansicht früher. Passavant dagegen (vergl. Kunstblatt 1846, Nr. 47) setzte den Imhoff'schen Altar und ein paar verwandte Werke, von denen ich seglicher auch reden werde, in die Zeit von 1420, und ich bin jetzt nicht allein geneigt, mich mehr für diese Ansicht zu erklären, sondern vielmehr noch etwas höher in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts hinaufzugehen, da nicht immer das Jahr der Stiftung — vergl. den Theokarkaltar — auch das der Ausführung war. Das Imhoff'sche Altarwerk wurde von Kuntz Imhoff gestiftet, * der 1449 starb, und jedenfalls vor diesem Jahre gemalt, weil zwar die Mappen von drei Frauen eingemalt sind, nicht mehr aber das der vierten, einer gebornen Volkamer.

Dieselbe Behandlung zeigt ein anderes Imhoff'sches Bild auf Goldgrund, „Maria mit dem Kinde und vier Cherubim,“ welch den Stiftern am untern Rande, welches früher an der Eingangsthür zur Imhoff'schen Empore hing, jetzt aber an der Sakristeiwand der Lorenzkirche. Schöner Kopf der Maria, welche auf das Kind blickt, kräftige, kundliche Zeichnung, Modellirung und leuchtende Färbung. Das Bild ist * eine Gedächtnißtafel der Margaretha Imhof, gebornen Thürler († 1449), Frau des Christian Imhof († 1466) und ihres beiderseitigen Sohnes Anton Imhof, welcher gleichfalls 1449 starb, daher diese Tafel vor 1449 nicht gemalt seyn dürfte.

Waren die vorgenannten Werke mehr oder minder Belege zu der Behauptung, daß die Schönhover'schen Bildwerke Vorbilder für die Werke der Malerei waren, so begegnen wir nun einem Altarwerke, das nach Passavant's gewiß richtiger Vermuthung unter einem äußeren, oder sagen wir vielmehr mit ihm gerade zu, niederländischen Einfluß entstanden ist und die Reihe jener Bilder beginnt, die mehr und mehr auf Realismus und Individualisirung drangen, worauf die spätern Nürnberger Meister so entschieden eingingen.

Ich meine die Malereien am Heiligenschränkchen der Kunigunde Mülk, Löffelholzin († 1453) in der Löffelholzischen Kapelle der Sebaldskirche (a. a. O.). Vor diesem Bilde, also vor 1453 treffen wir in Nürnberg seine Spur von niederländischem Einfluß, in ihm die Bestätigung, daß die Mitte des 15ten Jahrhunderts hier der Wendepunkt ist.

Von 1462 ist in der Lorenzkirche eine „Maria mit dem Kinde,“ von Bartholomäus und Barbara umgeben, Gedächtnißtafel des Heinrich Gärtner. *

Von 1463 ist eine „Anbetung der Könige“ in der Wolfgangskapelle der Egidienkirche.

„St. Wolfgang“ zwischen dem h. Erhard und einem andern Heiligen in der Lorenzkirche ist die Gedenktafel des Erhard Schön († 1464); * ein anderes Bild von 1464 mit der „Geburt Christi“ ist die Gedenktafel des Friedrich Schon, Professors der Theologie, ebenfalls in der Lorenzkirche. *

Ferner befinden sich daselbst eine „sterbende Maria“ von 1466, Gedenktafel des Hans Beckner; eine „Messe des h. Gregor“ auf Goldgrund, die des Hans Meyer († 1473) und seiner Frau Kunigunde († 1450); eine „Hinrichtung des h. Dionys“ von 1475, die des Barth. Kraft, und ein Bild von 1479 die der Familie Stör. Endlich von 1488 „Christus zwischen Philippus und Jakobus,“ Gedenktafel des Leonhard Spengler. *

Noch einige andere Werke, die endlich der letzten Zeit dieses Abschnittes angehören mögen, s. a. a. O.

2. Werke der Bildnerei.

Indem wir in der Zeit etwas weiter vorrücken, wenden wir uns zugleich auf ein anderes Gebiet, das der Bildnerei.

Wenn ich früher darüber klagte, daß mich am Sebaldsgrabe von Peter Vischer die Mischung von Tritonen und Nymphen, Amorinen und Prophetinen störte, und daß mir das Ganze immer nicht recht zusammengehen wollte, so hatte ich diesemal die große Freude, in günstiger Stimmung der Idee näher zu rücken. Ich kann hier wohl die Kompesition des Sebaldsgrabes als allgemein bekannt voraussetzen und unmittelbar die Betrachtung anknüpfen, daß Peter Vischer möglicherweise auf seine und seiner Zeit Art andeuten wollte, wie das edlere, religiöse Gefühl und eine höhere Welt, die in den Apostel- und Prophetenfiguren, in den Engelein und endlich dem Christkinde, das als Heiland, den Gipfel des ganzen Gedankenaufbaues bildet, vertreten und versinnlicht wird, stets erhaben und in uns siegreich seyn solle über das, wenn auch noch so anmuthige und ergötzliche Treiben und den Kindertand der irdischen Sinnenwelt, deren Gebilde er deßhalb mehr in den unteren Theilen seines Kunstwerkes vertheilte und hier in deße reicherer Fülle, als das uns umgebende Mißleben so überschwenglich reich daran ist und — unwiderstehlich zum Mitgenuße auffordernd — oft schwer zu einer höhern Anschauung gelangen läßt.

Ungewein interessant ist es, wie ich schon früher (a. a. O.) andeutete, mit dem Sebaldsgrabe Peter Vischers den ursprünglichen Plan dazu von Veit Stoß zu vergleichen. Während hier in dem rein germanischen Architekturbau die Figuren nur als Blüthen des reichen Baumes sich geltend machen, behielt Vischer zwar den Unterbau fast ganz bei, ließ aber die Idee der architektonischen Phramide ganz fallen und spann sein Werk zu einem reichen Bilderwerke aus, dem das im Einzelnen der Renaissance näher gerückte Baulichte nur als Basis dient, um sich darauf mit den Kindern seiner unnennbar anmuthigen Laune und seiner doch auch hoch strebenden Phantasie in lebendigster Lebensfrische umherzutummeln und auszubreiten.

Als Heideloff zuerst mit Veit Stoßens in seinem Besitze befindlichen Plan zum Sebaldsgrabe hervortrat, welcher die Zahl 1488 neben dem Monogramm trägt, war es schwer, diese Zahl mit der Angabe Neudörffer's — noch immer der Hauptquelle für Nürnberger Kunststudien — in Einklang zu bringen, nach welcher Veit Stoß erst im Jahre 1504 zu Nürnberg vorkommt; neuerdings hat sich aber durch die im Kunstblatte bereits mitgetheilten Ergebnisse der Forschung in der Sache zu großer Befriedigung aufgeklärt. Wir dürfen nunmehr als gewiß annehmen, daß Veit Stoß, nachdem er zu Krakau von 1472 bis 84 den berühmten Hochaltar der Liebfrauenkirche im germanischen Styl gearbeitet hatte und leicht sein Ruf nach dem mit den fernsten Orten in Handelsverbindungen stehenden Nürnberg getragen seyn konnte, hierher kam, 1486. Hier erhielt er vermuthlich den Auftrag, einen Plan für ein zu errichtendes Sebaldsgrab einzureichen, zeichnete ihn auch, sah ihn jedoch nicht zur Ausführung gedeihen, weil der Kostenpunkt vielleicht darau hinderte, denn das Stoßische tabernakelartige Thurmgebäude würde eine Höhe von beinahe 60 Fuß erreicht haben. Seit 1489 bis 95 lebte Veit Stoß wieder in Krakau und kann nach dieser Zeit sehr wohl schon für dauernderen Aufenthalt nach Nürnberg zurückgekehrt seyn, da er in Krakau nicht mehr vorkommt.

Da wir nun wissen, daß Veit Stoß schon zwischen 1486 und 89 in Nürnberg war, und vermuthen können, daß er um 1495 bereits wiederkam, dürfen wir ihm auch mit weit mehr Grund als früher eine Menge der schönsten Bildschnitzwerke zuschreiben,

Digitized by Google

was vordem nicht geschehen konnte wegen der Verschiedenartigkeit der ihm zugeschriebenen Werke. Jetzt dürfen wir es, weil die Zeit mehr ausgedehnt ist, weil wir an dem Plan zum Sebaldsgrabe einen Anhaltspunkt für seine frühere Zeit haben und weil wir nun zwei wesentlich verschiedene Stufen in seiner Kunstthätigkeit annehmen können — ja müssen — eine frühere, bei weitem höhere und eine spätere, etwa um 1518, wo er schon mehr manierirte.

In die Zeit von 1488 bis 89 dürften jedenfalls folgende Schnitzwerke zu ordnen seyn, wobei ich es einstweilen dahingestellt seyn lassen will, ob sie von Veit Stoß sind oder nicht. Unter diesen Holzschnitzwerken möchte wohl eine der frühesten bekannten jene „Maria mit dem Leichnam Christi“ in nicht ganz lebensgroßen Rundfiguren seyn, welche sich in der Jakobskirche befindet und abgebildet ist in den Nürnberger Bildhauerwerken des Mittelalters, Marienbilder, Taf. 3, von Friedrich Wagner.

Dann habe ich vor allem auch jene große schöne „Rosenkranztafel“ herner, mit erzhaltenen Flachbildern auf Goldgrund, früher in der Frauenkirche, jetzt an der Wand des linken Seitenschiffes in der Kaiserkapelle der Burg. Ich meine, daß sie der Zeit um 1487 angehören dürfte (a. a. O.). Aus diesem Schnitzwerke hat Wagner in seinen Bildhauerwerken mitgetheilt: Christus auf dem Regenbogen stehend, Christusbilder, Taf. 4; Maria, Marienbilder, Taf. 5, und Christus mit Maria Magdalena, Christusbilder, Taf. 3.

In diese Zeit gehört ferner die schöne „Grablegung Christi“ inmitten des Melgemul'schen Altars der Haller'schen Stiftungskapelle zum h. Kreuz (a. a. O.).

Dann das schöne „vor Ehrfurcht ersterbende Maria“ (gestochen von Reindel 1828; Wagner's Bildhw. Marienb. Taf. 4.) in der Kapelle des Landauerbrüderhauses, ein vortreffliches Holzbild in noch schönerer, edlerer Durchbildung und Feinheit des Formengefühls als die obige Rosenkranztafel. Es gehört wohl zu einem Christkreuze als Gegenbild zu einem Johannes, welcher sich noch zu Gnadenberg in der Pfalz befinden soll.

Nach Neudörfer fertigte Veit Stoß 1504 den also beglaubigten „Welser'schen Hochaltar,“ von dem die Maria mit Kind noch in der Frauenkirche aufbewahrt wird (a. a. O.).

Dann steht ferner unter den beglaubigten Werken des Veit Stoß der „englische Gruß“ von 1518 obenan. (Abgeb. im Nürnberger Gedenkbuch Taf. 52, und vergl. a. a. O.) Mit ihm wurde von Anton Tucher auch ein großer Leuchter in die Lorenzkirche gegeben * — möglich, daß die darauf befindliche Maria und die Engel zur Seite ebenfalls von Veit Stoß waren. Die in den Rosenkranz des englischen Grußes eingefügten Rundtafeln mit den sieben Freuden der Maria haben eine merkwürdige Uebereinstimmung mit einem Flachbilde der „Krönung Mariens,“ worauf ich schon früher aufmerksam machte (a. a. O.) und welches in der Kaiserkapelle der Burg aufgehängt ist.

Ueber andere Werke, die dem Veit Stoß noch zugeschrieben werden, will ich früher Gesagtes nicht wiederholen; doch möchte ich, bevor ich von den Werken der Nürnberger Schnitzkunst scheide, noch auf die schönen, doch leider sehr beschädigten Chorstühle der Lorenzkirche aufmerksam machen. Sie sind für die Ornamentik des Mittelalters sehr bedeutend und zu bemerken allerlei derbe Ausdrucksweisen des Volkswitzes in menschlichen und andern Figuren, wie sie auch die Illuministen in ihren Kleinmalereien häufig zur Anwendung brachten.

Im Ermangelung eines bessern Platzes sey mir vergönnt, auch jener beiden Choralbücher noch etwas ausführlicher zu gedenken, welche sich in der Sakristei der Lorenzkirche befinden. * Sie sind vermuthlich von Jakob Elsner († 1546) gemalt, dessen Auftrag des Geldes namentlich gerühmt wird. Als Schreiber nennt sich ein gewisser Friedrich Rosenborn. Die beiden Bände dieses sogenannten „Sänserbuches,“ Winter- und Sommertheil (pars hiemalis und aestivalis) enthalten die Festtagsgeleitien für das ganze Jahr und wurden im Auftrage des Anton Kreß, Predsten an der Lorenzkirche, 1507 begonnen und 1510 vollendet. Auf Jakob Elsner führt aber die Vermuthung, weil von ihm noch ein anderes, sehr schönes Meßbuch von 1513 in fl. Folio in der Kirche sich befand, ebenfalls von Anton Kreß besorgt, welches aber, 1617 der Familie Kreß wieder ausgeliefert, von dem jedesmaligen Besitzen derselben aufbewahrt wird. Unsere Bücher sind aber offenbar * von derselben Hand gemalt worden. Die Figuren sind auch hier nach Nürnberger Gewohnheit etwas kurz.

3. Ueber einige neuere Bauten.

Zum Schlusse noch einige Worte über ein paar Gebäude, die mir vorzugsweise deßhalb interessant waren, weil sie sich, obgleich aus modernen Bedürfnissen entstanden, dennoch an die ältere germanische Bauart anschließen oder wenigstens anschließen möchten.

Bei der Spitalkirche habe ich nur einer Art von Reinigung zu gedenken. Sie wurde schon 1827 wiederhergestellt, doch mit gar zu großer Schonung des Brentano'schen Ungeschmacks. In diesem Frühling wurde sie abermals wiederhergestellt, doch immer noch nicht zur Genüge. Sonderbar! wußte ich einem Begleiter entgegenrufen, daß man den Zopf, weil er schön gebreht ist, nicht abschneiden kann. Ein Alexander hätte diesen gordischen Knoten längst mit dem Schwerte zerhauen!

Der Lorenzer Pfarrhof hatte im Verlaufe der Zeiten gar mancherlei Ungemach erlitten und wurde deßhalb 1842 gänzlich abgebrochen und an dessen Statt ein neues Gebäude aufgeführt, * welches aber leider mit dem alten Pfarrhof gar keine Aehnlichkeit hat. Mir schrint, daß Heideloff sich hätte strenger an das alte Muster halten können, während so aus dem neuen Gebäude nur eine Musterkarte geworden ist von allerlei Bruchstücken, die von hier und dort zusammengesucht wurden, um daraus wieder ein Ganzes zusammenzuspeyeln. So war es nicht möglich, dem Gebäude eine innere Einheit zu geben und wenn man etwa einen Haufen verschiedener Menschen nehmen wollte, große und kleine, dicke und magere, braune und blonde, Männer und Frauen, kann von dem Einen einen Arm, von dem Andern ein Bein, von dem Dritten ein Auge u. s. w. — ein so zusammengestoppelter Mensch müßte freilich sonderbar anzuschauen seyn, und so ist es auch mit dem Lorenzer Pfarrhof der Fall. Heideloff stiftete aber nach seinem eigenen Eingeständnisse (im Text zu seiner Ornamentik) die Fenster denen der beiden Lorenzthürme, der abgebrochenen Predigerklosterkirche, die Thüren dem Portal des hintern alten Rathhauses und denen im ehemaligen Kollegiatstifte zu Schmallalden, im Landauerkloster und im Augustinerkloster nach; andere Fensterverzierungen und alte Thüren wurden vom alten Pfarrhof selbst benutzt. Was endlich die beiden von diesem übrig gebliebenen und wieder eingemauerten Chörlein betrifft, von denen Heideloff sagte, das eine stamme von Konrad Künhofer 1439, das andere von Lorenz Tucher, so ist das Wiedereinmauern derselben gleichfalls zu verstehen, daß die jetzigen Chörlein ebenfalls, mit Ausnahme weniger noch brauchbaren Bruchstücke der alten Chörlein, diesen mehr nur nachgebildet wurden. Endlich traten während Heidelffs Bauführung Missverhältnisse ein und diese übernahm deßhalb 1844 der städtische Baurath Solger, ein Schüler von Gärtner. — Derselbe führte auch 1845 bis 47 die neue Handelsgewerbsschule am Theaterplatz im altdeutschen Geschmack auf, mit glücklicher Anwendung der ältern Formen auf unsere neuern Bedürfnisse. —

Digitized by Google

Endlich ist hier noch des seit 1845 erstandenen Eisenbahngebäudes zu erwähnen, welches jedoch so mager in seiner Ornamentirung ist und z. B. in seinen Eckthürmchen so kleinlich, daß das kräftige Wort „germanisch“ so wenig dafür paßt, wie der Name eines Helden für einen unbärtigen Parabelieutenant.

München, im Sommer 1848

F. **R. v. Rettberg.**

Bemerkungen.

Parteilichkeit übermindet der Mensch im Leben nicht immer; ja die Meisten sind in allen ihren Gigannuß und Egoismus berührenden Dingen parteiisch; der Vortheil trübt ihre Ansicht, beschwichtigt sogar, wo die Ungerechtigkeit nicht schreiend ist, ihr Gewissen. Parteilichkeit in der Kunst aber, wo das Schöne verlängnet, dem Unschönen aus Nebenabsichten das Wort gesprochen wird, ist höchst verletzend und häßlich und nimmt sich der Reinheit des Schönen gegenüber nur um so schmutziger aus.

Einseitigkeit des Geschmacks ist von Parteilichkeit zu unterscheiden und ist nicht eigentlich zurechnungsfähig. So gibt es viele Liebhaber, die sich von allem Stillleben wegwenden. Es soll jetzt nicht von Neigung, Erwerb, Besitz die Rede seyn; aber die sich bei den guten Darstellungen dieser Art meist behäftigende Naturfreude und Kunstsorgfalt sollte bei jedem Kunstfreund Beachtung und Anerkennung finden. Nur sind treue, schöne Natur und Meisterschaft hier unerläßlich. Der Uebergang vom Stillleben in andere Kunstarten ist auch kaum merklich. Der Kelch auf dem mit dem Teppich gedeckten Tisch faßt Blumen. Nun kommen die Zinsteten, Schnecken, Eidechsen ꝛc. herbei. Bunte Vögel sind noch im Tode schön. Nun legen sich aber schon solche als Federwild hinzu, dann todte Hasen und anderes Wild. Jetzt tritt schon Landschaft als Umgebung und Hintergrund heran; auch wohl Jäger und Hund. Nun gelangen wir durch die Jagdstücke zu den allgemeinern Thierstücken, zu Vieh- und Pferdestücken. So erscheint uns das Stillleben als eine Monographie, eine künstlerische Apotheose des lebleſen Einzelnen, des natürlichen, des künstlichen, bis zu Instrumenten, Gefäßen, Geräthschaften, Schmuckſachen, Geweben, Büchern, gelehrten, frommen Möbeln und Emblemen.

Nachrichten vom November.

Nekrolog.

München, 15. November. Gestern Abend 8½ Uhr starb nach zehnlangen, zuletzt äußerst schmerzlichen gichtischen Leiden in seinem 47sten Jahre **Ludwig v. Schwanthaler**, Professor der Bildhauerkunst an der königl. Akademie der bildenden Künste, Ritter des Civilverdienstordens der bayerischen Krone und des bayerischen Michaelsordens, des preußischen Ordens pour le merite, des griechischen Erlöserordens, des badischen Zähringer Löwenordens, des schwedischen Nordſternordens ꝛc. **ef.**

Dresden. Der würdige Kunstveteran, Professor **Johann Karl Enslen**, geboren zu Stuttgart den 21. Mai 1759, entschlief hier nach kurzer Krankheit am 10. Dezember im 89sten Lebensjahre sanft und schmerzlos. Was der Verewigte in der bildenden Kunst und als Optiker geleistet, wie er zuerst durch die Panoramen im In- und Auslande sich wohlbegründete Anerkennung erworben, ist allgemein bekannt. Sein nicht minder talentvoller Sohn, der als Architekturzeichner und Maler in Temperafarben bekannte Prof. **K. Enslen** der jüngere, unterstützte den hochverehrten Greis in den letzteren Lebensjahren durch die Ausführung von Kuntgemälden, welche er noch zuletzt in Köln und Frankfurt a. M. mit vielem Beifall aufgestellt hat. Die letzte Zeichnung des alten Enslen war eine getreue Ansicht der Brühlschen Terrasse. Als liebevoller Gatte und Vater, treuer Freund und beliebter Gesellschafter war der Entschlafene stets musterhaft und hoch geehrt.

London. Am 17. November starb hier der Kupferstecher **Charles Heath**, der in seinem Fach einen noch berühmteren Namen hinterläßt als sein Vater. Er war Gründer und Herausgeber des „Annual,“ welches seit 15 Jahren die bedeutendsten künstlerischen wie litterarischen Kräfte von England beschäftigt hat.

Nachrichten vom December.

Persönliches.

Der Professor der Kunstgeschichte an der königl. Akademie der Künste zu Berlin, Dr. **Franz Kugler**, ist zum Geh. Regierungsrath und vortragenden Rath im vereinten Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten ernannt worden. Sein Verhältniß zum Kunstblatt wird wie bisher fortdauern.

Dem Bildhauer **Emil Wolff** in Rom, gebürtig aus Berlin, ist der preußische Rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

Ausstellungen.

Berlin. In dem Lokale des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat ist auf Bewilligung des Königs das demselben zugedrtige neueste Gemälde von **de Biefve** in Brüssel, „Ordensverleihung an Andorn,“ ausgestellt worden.

Paris. Gegenwärtig sind die Statuen und Denkmünzen der Republik, welche um den Napoleonsplatz konkurriren, und die Entwürfe einer Denkmale für den Erbdichter Affre von Paris ausgestellt. Die Arbeiten von Feuchere werden unter dem Mitleigut ihrer Umgebung hervorgehoben. Er hat auf dem Sarkophag ruhend den guten Hirten dargestellt, in der Haltung des Märtyrers, der der Vollendung entgegenharrt; ein knieender angebrachtes Relief zeigt den Erbdichter, wie er den Kunstkünstlern den Frieden predigt, zwischen zwei Engeln, die die letzten Worte des Kirchenfürsten auf Tafeln tragen.

Akademien und Vereine.

Berlin. Sitzung des vereinigten Vorstandes und Ausschusses des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staate am 10. December. Das vor mehreren Jahren bei dem Landschaftsmaler Professor **Schirmer** bestellte Gemälde: „Eine Villa am Golf von Neapel“ war endlich vollendet und fand allgemeine Anerkennung. Von mehreren zum Ankauf eingetragenen Oelgemälden wurden durch Mehrheitsbeschluß erworben: Brasch: „Das Rathhaus zu Halberstadt,“ W. Meyerheim: „Winterlerne,“ Mantel: „Blick auf Neapel.“ Ein vom Kupferstecher Habelmann eingereichter Abdruck seines Stiches nach Sybel's „Der große Kurfürst ꝛc.“ lieferte den Beweis von dem erfreulichen Fortschritt dieses Vereinsblattes. In Betracht, daß es im Allgemeinen wünschenswerth, insbesondere aber für die zu treffende Auswahl von Kunstwerken für die Verlosung von Wichtigkeit sey, stets von den in den verschiedenen Künstlervereinen in Nebel befindlichen oder vollendeten Werken Kenntniß zu besitzen, wurde einem Vorstandsmitgliede die Funktion übertragen, sich diese Kenntniß zu verschaffen und in jeder Sitzung die deßfallsigen Mittheilungen zu machen. — Der Antrag, von jetzt ab nach jeder Sitzung einen kurzen Zeitungsbericht über die geschehenen Ankäufe und die wesentlichen Beschlußnahmen im Interesse der Vereinsmitglieder und Kunstfreunde und zur Erweckung größerer Theilnahme erscheinen zu lassen, wurde zum Beschluß erhoben — Sodann wurde die ausführliche Berathung über die vom Ministerium erforderten Vorschläge wegen einer neuen Organisation der Kunstangelegenheiten fortgesetzt und zu Ende geführt, demnächst zur Ausarbeitung der Denkschrift und zur weiteren Veranlassung eine Kommission, aus dem Vorstehenden und drei Mitgliedern bestehend, ernannt.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 5. Donnerstag den 1. Februar 1849.

Die vom Könige von Holland errichtete neue Gemäldegalerie im Haag.

(Schluß.)

III.

Am Schlusse meines Berichts über die Gemälde der ältern Malerschulen, welche der kunstsinnige König von Holland bis jetzt gesammelt hat, versprach ich Ihnen gleichfalls ein Näheres über die Sammlung der modernen Bilder und fügte hinzu, daß diese Sammlung nicht minder reichhaltig sey. Jenen Ausspruch muß ich indessen zuvörderst als etwas zu voreilig widerrufen; bei einzelnen vortrefflichen Stücken ist die moderne Kunst im Ganzen doch nur schwach und sogar die holländische und belgische kaum würdig vertreten. Französische Bilder sind, wenn man die von Gudin ausnimmt, nur in geringer Anzahl vorhanden, die deutschen Malerschulen der Gegenwart fehlen ganz und von den Engländern ist nur ein Bild von David Wilkie da. Es steht aber zu hoffen, daß der Kunstreise des Königs nicht erkalten, sondern sich nun auch den Bestrebungen der modernen Kunstschulen zuwenden werde, um so mehr als dieß im Vergleich mit den älteren Bildern, deren Anschaffung ungeheure Summen erforderte, leicht zu bewerkstelligen ist.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Bilder selbst über und wenden uns zuerst an die wenigen aus der französischen Schule! Ein Bild von Ary Scheffer, die heiligen drei Könige darstellend, ist unstreitig eins der interessantesten und schönsten der ganzen modernen Sammlung. Die Holländer sind stolz darauf, die Gebrüder Scheffer zu ihren Landsleuten zählen zu können; in dem „Leben der niederländischen Maler" von Immerzeel sind sie ohne weiteres der holländischen Schule beigezählt. Allerdings sind die Gebrüder Scheffer in Holland von einer holländischen Mutter geboren, auch lernten sie in Amsterdam die ersten Elemente ihrer Kunst, doch war ihr Vater ein Deutscher und ein Schüler Tischbein's; die Kunstrichtung namentlich Ary Scheffer's ist aber wohl durchaus keine niederländische zu nennen. Nichtsdestoweniger steht man auf fast allen holländischen Ausstellungen Bilder von ihnen und ihr Name ist ein sehr gefeierter in Holland. Ary Scheffer's Bild „die heiligen drei Könige" erwecke, als es zuerst vor mehreren Jahren auf der Ausstellung im Haag gesehen wurde, mit Recht einen Enthusiasmus. In der That ist die Auffassung des oft behandelten Themas eine ebenso neue als geistreiche und zeitgemäße; nicht die althergebrachten Typen der drei üppigen mit Geschenken beladenen Orientalen sehen wir der Geburtsstätte des neugeborenen Fürsten, dem Sterne folgend, zueilen; sinniger und ernster stellt Scheffer seine drei Königsgestalten nicht vor die Sinne, sondern vor die Seele des Beschauers. Den dreien glänzt der neue Stern nicht als Wegweiser, sondern als Symbol der neu anbrechenden Zeitenlaufes. Die mittlere Figur eine wunderschöne fast mädchenhafte Jünglingsgestalt, blickt, die Linke erhoben und in der Rechten die Priesterbinde haltend, die ihn als den König-Priester charakterisirt, begeistert zu dem strahlenden Gestirn empor; schlicht wallt sein langes und blondes Haar auf die Schultern nieder und ein lichtrothes Gewand schmiegt sich in wenigen schönen und großen Falten malerisch um die edle Gestalt. Zu seiner Linken, zugleich durch kräftigen Farbenton der mittleren im Licht gehaltenen Figur als passender Grund dienend, geht der zweite König; er ist im vollen Mannesalter und ein brauner Bart steht schön zu den kräftigen energischen Zügen. Seine Blicke sind gleichsam unwillig und fragend auf seinen begeisterten Begleiter gerichtet, er folgt aber doch wie unwillkührlich dem mächtigen Zuge des neuen Sternes; die Attribute in seinen Händen, das Schwert und der gekrönte Helm, bezeichnen ihn auch noch als den Mann der Kraft und der Gewalt, als den König-Krieger. Vorne zur Rechten des Jünglings wandelt der dritte König, eine tiefsinnende Greisengestalt mit wallendem weißen Bart; er schaut ernst und düster vor sich hin, gleichsam in die Zukunft, und die Gefäßrolle in seiner Linken bezeichnet ihn als den gesetzgebenden König. Die Zeichnung der Köpfe und Hände ist so edel, so vollendet und durchgebildet, daß sie wirklich nichts zu wünschen läßt und daß es Unrecht seyn würde, wenn man hier auch noch die Färbung eines Tizian verlangen wollte. Das Bild ist zugleich mit bewunderungswürdiger Oekonomie angeordnet, man sieht nur die drei Köpfe ganz, die mittlere Figur wird von der vorangehenden Greisenfigur halb bedeckt und die beiden Seitenfiguren werden halb vom Rahmen abgeschnitten, auch sieht man die Figuren nur bis zum Gürtel. Man kann dieß Scheffer'sche Bild einen wahren Triumph der geistigen Mittel über die sinnlichen der Malerei nennen, und es wäre zu wünschen, daß dasselbe recht bald durch den Stich veröffentlicht würde.

Von Henry Scheffer, dem berühmten Maler der Charlotte Corday, welches Bild jedoch sein Meisterstück zu bleiben scheint, ist gleichfalls ein ansprechendes Gemälde in der königl. Sammlung. Es stellt den auf der Festung Löwenstein gefangen gehaltenen Hugo Grotius dar, wie er eben im Begriff ist, in den verhängnißvollen Bücherballen zu fliehen. Er kniet inbrünstig betend nieder, seine Hausfrau Maria Reigersbergen, die den klugen Rettungsplan ersonnen, steht neben ihm und hält den Koffer offen. In den Bildern Henry Scheffer's ist freilich nicht das Talent seines Bruders, aber doch stets ein würdiges und ernstes Streben sichtbar; indessen kann darin die etwas graue Färbung, die man in Ary's Schöpfungen über der vortrefflichen Zeichnung und dessen hochpoetischer Auffassung vergißt, nicht gleiche Entschuldigung finden.

Die Mutter mit ihren Kindern von Paul Delaroche ist ein außerordentlich reizendes und liebliches Bild; die Kinderköpfe namentlich sind unaussprechlich schön, doch hat die Färbung des Nackten eine seltsame und unnatürliche Röthe.

Den berühmten Marinemaler Gudin kann man im Schlosse des Königs von Holland zur Genüge kennen und schätzen lernen. Er ist hier mit einer Menge verschiedenartiger Stücke vertreten. Da er sich meist nur in Darstellung südlicher Küstengegenden oder in den effektvollen Beleuchtungen der auf- und untergehenden Sonne gefällt, so bildet er in seinen glühenden Bildern einen großen Kontrast mit den holländischen Marinemalern, die, so große Meisterschaft sie von jeher und auch jetzt wieder in der

Digitized by Google

Schilderung des nassen Clemens bekundeten, doch meist nur die silberfarbigen Naturstimmungen ihres feuchten und trüben Himmels wiedergeben. Cuyp ist viel poetischer als die Holländer und gleicht in vieler Hinsicht, ohne jedoch seine Originalität einzubüßen, dem Claude Lorrain. Seine Werke wirken fast berauschend wie der Genuß feuriger Südweine; es möchte schwer seyn, dieselben einzeln beschreiben zu wollen, und bei der großen Berühmtheit des Künstlers dürfte es unnöthig seyn, seine Vorzüge noch weiter hervorzuheben.

Außer einer italienischen schön gemalten Landschaft von Lapito besitzt der König noch eine selbige Schweizergegend mit Sturzbach und Gletschern von Calame, ein Künstler, der bei den holländischen Liebhabern in großem Ansehen steht. So poetisch und schön gezeichnet das Bild auch seyn mag, so herrscht darin doch ein schwerer und trüber Ton vor, der nicht natürlich seyn kann und den man doch häufig bei diesem Künstler findet. Rechnet man noch zu einem guten Viehstück von Bracecaſſat, welches lobhaft an Potter und dessen Stier erinnert, nur daß bei Bracecaſſat der Stier braun ist, ein Bild von Lepoitevin, wie es scheint Schiffbrüchige in einem Rettungsboote darstellend, sowie einen Klosterkirchhof nebst Säulengang im Mondschein von Seheon; so wären so ziemlich alle französischen Bilder aufgezählt.

Unter den belgischen Bildern zieht zuerst der Bürgermeister von Leyden, van der Werf, durch seine große Dimension die Aufmerksamkeit auf sich; das Bild ist von Wappers. Das heldenmüthige Benehmen jenes Bürgermeisters, der bei der Belagerung von Leyden (1574) unter Philipp II., als die Hungersnoth und das Elend in der Stadt aufs höchste gestiegen war und die Bürger drohend Brod oder Uebergabe von der Obrigkeit verlangten, sich selbst zur Speise darbietet, ist vor Wappers auch noch in einer ganz ähnlichen Komposition — das Bild hängt noch gegenwärtig im Rathhause zu Leyden — von van Bree aus Antwerpen behandelt. Freilich verdient das Wappersche Bild, was Behandlung und Vollendung betrifft, bei weitem den Vorzug. Van der Werf steht in der Mitte der Scene, setzt sich selbst das Schwert auf die Brust und entwaffnet so die ungestüm dreinbrechenden und flehenden Bürger, die verwüthig und um Vergebung flehend zu Boden stürzen. Ringsum sieht man in verschiedenen Gruppen das gräßliche Elend, Hungersnoth und Krankheit dargestellt, und namentlich ist im Vordergrunde rechts eine verschmachtende Mutter mit ihren Kindern, den todten Säugling auf dem Schooße, wie sie niedergekniet sitzt und scheinlich den Kopf dem Bürgermeister zuwendet, von recht schönem Ausdruck. Wenn auch keine strenge Zeichnung und eben kein ganz wahres Kolorit, so ist doch in diesem Bilde wie in Allem, was Wappers malt, große Gewandtheit und Phantasie zu Tage gelegt. Jetzt hängt das Bild allein in einem Saale des alten königlichen Schlosses; früher hing es eine Zeitlang in dem kleineren gothischen Saal neben dem in meinem früheren Bericht beschriebenen großen Familienbild von Barth. van der Helst, dessen schlichte Naturwahrheit den berühmten Wappers jedoch eine schlechte Figur machen ließ.

Ein anderes kleineres Bild von Wappers, aber auch von großem Figurenreichthum, scheint Ludwig XI. darzustellen, wie er, umgeben von seinem einfachen Hof und seiner Leibwache, den Rosenkranz in der Hand, sich und all auf einer Estrade vor seiner einsamen Citadelle sitzt und dem Tanze einiger Zigeunermädchen zuschaut. Der wunderliche König tritt aber in dieser sinnlichen Darstellung des Malers längst nicht so lebendig in seiner ganzen Eigenthümlichkeit vor die Seele des Beschauers, als in den Dichtungen Walter Scott's und Victor Hugo's.

N. de Keizer, dieser „schoone Schilder,“ wie die Belgier ihn nennen, scheint auch im Haag sehr beliebt zu seyn; es sind fünf Bilder von ihm vorhanden. De Keizer malt schön, das ist nicht zu läugnen, nur zu schön; seine Bilder gleichen vergrößerten, auf Elfenbeingrund gemalten wunderhübschen Miniaturen. Hierzu kommen außerordentliche Fruchtbarkeit, gewandte Zeichnung und ein gewisser gemachter Idealismus, lauter Eigenschaften, welche diesen Künstler zu einem Liebling des großen Publikums machen mußten.

Betrachten wir zuerst sein großes Bild, die Schlacht bei Nieuwpoort. Bekanntlich erfocht in dieser Dünenschlacht der Prinz Moritz von Nassau einen glänzenden und erfolgreichen Sieg über den Erzherzog Albert (1600). De Keizer's Bild ist denn auch eine Apotheose jenes Fürsten. Prinz Moritz, der Held des blutigen Dramas, strahlt auf einem mächtigen Hengste sitzend in seiner goldnen Rüstung in der Mitte des Bildes; rings um ihn noch heißer Kampf und in der fürchterlichsten Nähe alle Gräuel des Mordens, Schlachtens, Zerhauenwerdens und Sterbens. Im Vordergrunde rechts bemerkt man unter den Gefangenen eine hohe knirschende Gestalt (Mendoza?). Im Mittelgrunde steht man die siegreichen Scharen der vereinigten Provinzen anrücken und im Hintergrunde auf dem Meere die vom Lande entfernten Schiffe, denn Moritz wollte den Seinen die Mittel zur Flucht abschneiden. Ganz gewiß ist der große Schlachtenmaler mit Geschick geschlungen, alles Einzelne, namentlich die Pferde, löblich gezeichnet und aufs sorgfältigste vollendet, bis auf die Knöpfe und Nägel an den Kleidern und Rüstungen der Kämpfenden, bis auf das Lederzeug am Geschirre der Pferde, bis auf die im Dünensande versunkenen Kanonen und Kanonenkugeln. Wie in allen Bildern de Keizer's, der gewiß ein großer Virtuose und Farbenkünstler ist, erscheint in seiner Schlacht bei Nieuwpoort Alles glatt, sauber, wunderschön; ob aber die ganze Konzeption nicht eine größere, poetischere seyn könnte, ob nicht sein Landsmann Gallait, von dem wir nachher ein Bild ähnlicher Art zu besprechen haben werden, ganz etwas Anderes und ungleich Großartigeres und Schöneres aus dem Gegenstande würde gemacht haben, ist eine andere Frage.

Ein kleineres Bild des de Keizer stellt eine Vorlesung des Lipsius dar, welcher der fromme Erzherzog Albert nebst dessen Gemahlin [1] mit dem ganzen Hofstaate beiwohnen. Auch in diesem Bilde ist dieselbe Virtuosität im Machen, dieselbe helle, klare Miniaturbilderfarbe, dieselbe Gefälligkeit der Gruppen. Von seinen Einzelfiguren ist mir sein algierischer Krieger die liebste, doch darf man dabei nicht an ähnliche Gestalten des Rembrandt denken; der „Giaur“ nach Byron ist eine weibblickende, sich schaufpielmäßig gebärdende Männergestalt in brauner Kutte. Die Kunst, zu berühmten Dichtungen biblische Typen zu erfinden, ist wohl am allerwenigsten in der Gewalt de Keizer's.

Das Porträt des Königs, der auf einem sich bäumenden Schimmel sitzt, hatte ich in hohem Grade rühmen hören; es mag seine großen Verdienste haben, bekundet aber kein hervorstechendes Talent fürs Porträtfach, wo doch wohl eine tiefere und charaktervollere Auffassung die Hauptsache ist, während schöne und konventionelle Farben und gemacht ideale Zeichnung nur das große Publikum bestechen.

Außer einer kleinen, von ihm selbst gemalten Wiederholung seines mit Recht hochberühmten Bildes „die Abdikation Karls V.“ ist von Louis Gallait die oben erwähnte Erstürmung Antiochiens im Besitze des Königs von Holland. Obwohl von weit geringerer Dimension als die Schlacht von Nieuwpoort, macht dieß Bild einen ähnlichen, ja wirklich schlagenden Eindruck und zeigt aufs Neue Gallait's Talent als überwiegend und glänzend vor dem seiner übrigen Landsleute. Das Bild ist ein Nachtstück und läßt den Beschauer auf einen freien Platz der bereits erstürmten Stadt blicken; man sieht das mächtige Thor, durch welches ein Theil des siegreichen Heeres hereindringt, die hohe

[1] Der gothische Saal ist in neuerer Zeit mit den Porträten dieses Fürstenpaars, von Rubens gemalt, verziert worden; beide sind von dem großen Meister, der bekanntlich der Freund und Rathgeber derselben war, beseelt mit zum Himmel gerichtetem Blick dargestellt.

Digitized by Google

Ringmauer und verschiedenartige Thürme und Festungswerke, die, theilweise den Flammen preisgegeben, die nächtliche Scene mit einem röthlichen und unheimlichen Lichte erhellen. Eben durch diese Feuerbeleuchtung war es aber dem Maler möglich, mit schlagenden Massen zu wirken, die gräßlichen und unvermeidlichen Mordscenen ganz oder theilweise in tiefe Schatten zu hüllen und dagegen die bedeutendsten Gruppen mit der vollen Kraft des Lichts magisch zu erhellen. Zu diesen gehört die Hauptgruppe in der Mitte, wo der fromme Gottfried von Bouillon mit zum Himmel gerichtetem Blick und die Arme ausgebreitet, gefolgt von Rittern und gefangenen feindlichen Fürsten, sowie begleitet von dem mit ekstatischer Begeisterung das Kreuzesbanner schwingenden Eremiten, Tod und Verderben bringend hoch zu Roß hereinsprengt. Alle Gruppen und Ströme aus den sich westlich ergießenden Heeres der Sieger sind, ohne jedoch gegen die nothwendige Oekonomie zu verstoßen, äußerst reich und voll-Handlung, Leben und Bewegung und die einzelnen Figuren, trotz der Kleinheit, äußerst schön und charakteristisch gezeichnet. Das Bild nimmt sich aber sonderbar unter den übrigen modernen Bildern aus, man sähe es lieber im gothischen Saal unter den alten Meistern.

Das sehr große Bild von C. Kruseman, Johannes der Täufer in der Wüste predigend, ist gleichfalls vom Könige angekauft, wie man sagt für eine sehr große Summe; es ist aber noch nicht aufgestellt. Die Größe dieses Bildes ist aber eben mehr in seiner Dimension gelegen, doch enthält es in der sonst gewöhnlichen Kompositen einige Frauengestalten, die nicht ohne Reiz sind; in einem großen Saal aufgestellt, wird es eine gute Dekoration abgeben.

Dyckmann, ein Holländer und Schüler de Keizer's, hat die Gebrüder de Witt gemalt, wie sie auf dem Gefängnißthor im Haag ihre Mörder erwarten. Cornelius liegt auf dem Ruhebett, Johann, der gewesene Rathspensionär, sitzt neben ihm und schaut sich, die aufgeschlagene Bibel auf dem Schooße haltend, ängstlich um. Das Bild erinnert in der Idee an die Kinder Eduards von de la Roche. Einen würdigern Maler haben meines Wissens die Gebrüder de Witt, diese Opfer der Gewaltthätigkeit und der Kabale, in Holland noch nicht gefunden.

Außer den angeführten sind aus der holländischen und belgischen Schule keine historischen Stücke in der königl. Sammlung, doch sollen sich in den übrigen Schlössern des Königs noch einige befinden.

Ausgezeichnete Genrebilder aus der holländischen Schule sind fast gar nicht vorhanden, doch einige bemerkenswerthe aus der belgischen.

Die Probe von Lys in Antwerpen, der mit Recht wegen seiner Sonnenneffekte berühmt ist, obschon ihm darin eine gelbliche Farbe zur Manier geworden, ist gerade keine günstige.

Von Dyckmanns in Antwerpen findet sich dessen vielgerühmter Gemüsemarkt vor; ein Bild, welches ich nebst vielen anderen der modernen königl. Sammlung schon vor sechs Jahren beim Kunsthändler Nieuwenhuis in Brüssel sah. Dyckmanns, der sich vom Handwerker zum Künstler emporgeschwungen und jetzt sogar Professer an der Akademie zu Antwerpen geworden ist, hat in der Art der alten holländischen Genremaler ein Bild liefern wollen, welches ohne sonderlich geistigen Inhalt bloß durch Wahrheit und ein zauberhaftes Kolorit sich Geltung verschaffen sollte. Eine Gemüseschändlerin vor ihrem mit allen Sorten von Gemüsen und Früchten beladenen Gestell ist im eifrigen Gespräch mit einer in der Mitte des Bildes stehenden Dame begriffen, welche mit einem zinnoberrothen Shawl und mächtigem Strohhut bekleidet und mit einer gewissen bürgerlich-modernen Schönheit begabt ist. Zu ihren Füßen kniet eine andere in helle Seide gekleidete Schöne, dem Beschauer den Rücken zukehrend und handelt mit einer gleichfalls niedergekauerten Bäurin um Eier; neben ihr, an der Hand der rothen Dame, spielt ein in helles Blau gekleidetes Mädchen mit einem Hunde, der seinerseits seine Blicke auf einen größern Hund richtet, der im Vordergrund links vor einem mit allerhand todten Vögeln und Wildpret beladenen Tisch steht. Hinter diesem steht der Wildprethändler, der mit grinsendem Gesichte einen lebenden Hahn einer vor ihm stehenden, in einen schönen schwarzseidenen Ueberwurf gehüllten Matrone hinhält. Hinter diesen im zweiten Grunde steht man eine Gruppe plaudernder Weiber, mehr rechts einen Bauer, der seinen mit einer großen Menge Gemüseförden beladenen Esel heranreibt, einen Ausrufer u. s. w. Die ganze Gruppe ist von hellem Sonnenlichte beschienen, welches auch noch die Giebel der Häuserreihe links beleuchtet, und über den Vordergrund fällt ein breiter Schlagschatten. Man sieht, an prosaischer Wirklichkeit, an Stillleben fehlt es in dem Bilde nicht. Es geschickt es Dyckmanns nun auch angelangen hat, einen frappanten Sonnenneffekt hervorzubringen durch berechnetes Zusammenhalten der hellen und kontrastirenden Lokalfarben und des Lichts, durch die kräftige blaue Färbung der Straße, so hat er seinen Zweck doch nur halb erreicht, denn die hervorgebrachte Wirkung erinnert zu sehr an die Camera obscura. Nichts desto weniger sind die Töne glänzend und rein, die Gruppirung natürlich, die Stellungen der einzelnen Figuren meist einfach und ungezwungen, die Zeichnung, wenn auch nicht gerade geläufig, doch meist richtig, und alles Beiwerk mit vielem Fleiße vollendet; das Ganze bildet eine ganz angenehme Dekoration, kann aber einen Vergleich mit den alten Holländern, mit dem Austerbower Gemüsemarkt des Gabriel Metzu im Museum zu Paris etwa, oder auch mit dem Gemüsemarkt des spätern Noël im Museum im Haag, nicht aushalten. Indessen auch ohne den naiven Humor und die bezaubernde Wahrheit jener Meister haben die hausbackenen und bürgerlichen hübschen Bilder Dyckmanns ein sehr großes Publikum.

Ein Bild in ähnlicher Art, nur bei Lampenlicht und Mondschein, und nicht so gut gezeichnet ist der Fischmarkt von dem Holländer van Schendel; das Bild ist aus einer früheren Periode des Malers, seine späteren Bilder sind ungleich kräftiger und auch besser gezeichnet. Es ist nicht zu läugnen, daß in den Stücken van Schendel's ein gewisser Zauber liegt, der aber mehr in dem künstlichen Licht als der tieferen Auffassung zu suchen ist.

Das Bild des David Wilkie, welches auch nur einen prosaischen Gegenstand behandelt, eine Whiskybrauerei nämlich, beweist aber gleich durch granbiose Zeichnung und energische Auffassung der Licht- und Schattenmassen, daß ein Meister und zwar ein großer sein Schöpfer ist. Das Stehen einer solchen schottischen Brannweinbrennerei und die eigenthümliche Erscheinung der Inhaber derselben hat ohne Zweifel den Maler zu dem Bilde veranlaßt, denn das Ganze ist offenbar der Natur entnommen. Das Brennzeug mit der Blase und Röhre nimmt die ganze hintere Wand des Bildes ein und zieht sich malerisch von der Rechten zur Linken. Hier liegt der Besitzer, eine kräftige und schöne Gestalt, mit Frau und Kind am Boden gelauert und zapft das Kühlungsgefäß an; neben ihm dehnt sich friedlich ein großes Windhund. Ein halbnackter Knabe schürt das Feuer, von demselben angefachen; rechts am Fenster steht ein Greis in malerischer Tracht und hält ein Glas Whisky prüfend gegen das Licht. Außer der Testamentseröffnung soll dieses Bild Wilkie's das einzige seyn, welches sich auf dem Kontinent befindet; es ist jedenfalls eine interessante und fremdartige Erscheinung.

An Landschaften von B. C. Koekkoek, Schelfhout, Ruyen, dessen farbige Bilder voll Phantasie an den Düsseldorfer Schulen erinnern, an Kanalansichten von Waldorp, sowie an einigen vortrefflichen Stücken von Ommeganck und Kobel fehlt es natürlich nicht, ebenso wenig als an Seestücken von dem ältern Schotel. Die Bilder von Koekkoek und Schelfhout, wenn man etwa des Letztern schöne Winterlandschaft mit der Burg ausnimmt, gehören aber nicht zu den schönsten dieser Meister.

Digitized by Google

Eine besondere Beachtung und Erwähnung verdienen aber die vier großen Stillleben, Blumen, Früchte und Geflügel, von dem wirklich großen Koloristen G. J. J. van Os; man kann in der That nichts Vollendeteres in dieser Art sehen.

Unter den Bildwerken Verdelhoven's, die in reicher Anzahl vorhanden sind, ist namentlich das große Bild, eine Schafherde beim Gewitter, ähnlich dem im Antwerpner Museum, von großer Wirkung, und das kleinere Bild dieses ausgezeichneten Thiermalers, worin er italienisches Vieh dargestellt hat, bildet zu den doch etwas monotonen Schaf-, Esel- und Rindviehdarstellungen der niederländischen Schule, eine ganz angenehme Abwechslung.

Nachdem ich bei meinem letzten Besuche die Galerie der modernen Bilder besichtigt hatte, fand ich auch noch einen kleinen Saal mit alten Bildern eröffnet und unter diesen ein paar neue Rembrandts, eine Landschaft mit einer Wassermühle von Hobbema, einen Seesturm von Backhuisen und unter andern italienischen und spanischen zwei von Annibal und Ludovico Carracci, die beide einen todten Christus darstellen. Das eine Stück Rembrandt's malt mit wenigen keken Tinten in der effektvollen Manier seiner Nachtwache die Parabel der Arbeiter im Weinberge. Vor einer rothbehangten Tafel wendet sich eine bärtige Judengestalt mit hohem Turban, den Goldstab in der Linken und die Rechte geballt auf die Tafel stützend, unwillig zu einem gruppigen Kerl, der den Hut halb abnimmt und grinsend und unzufrieden das empfangene Geld zu wägen scheint. Ein Knabe, der Buch hält, sitzt rechts an der Tafel, und im Hintergrunde sieht man eine Gruppe von gleichfalls zerlumpten Kerlen, die vergnügt mit einander plaudern. Das sind zwar nur Gestalten, wie Rembrandt sie von der Judenbreitgasse, wo er wohnte, in sein Atelier geholt haben mag, aber ein solches Leben und solche Ursprünglichkeit kennte nur er auf die Leinwand zaubern; der Unblick derselben hatte für längere Zeit die Erinnerung an die gesehenen modernen Bilder aus meinem Gedächtniße verwischt.

W.

Nachrichten vom December.

Akademien und Vereine.

Berlin. Am 9. December hielt die archäologische Gesellschaft ihre übliche, dem Andenken Winckelmann's gewidmete Festsitzung. Prof. Gerhard hatte dazu ein „Achtes Programm“ verfaßt, welches unter dem Titel „Zwei Minerven,“ alte Kunstdarstellungen einer, in Doppelbildung anschaulich gemachten sinnlichen Schutzgöttin und feingeistigen Trutzgöttin Minerva, einer vereinigten Pallas und Parthenos, der Promachos und Organe, nicht ohne Bezug auf die Gegensätze unserer bewegten Gegenwart erläutert. — Hierauf besprach Prof. Lepsius die ihm neulich aus London mitgetheilte Entdeckung ctruskischer Zahlwörter (much, thu, zat, huth, ki, sa, sar i, 2, 3, 4, 5, 6) auf zwei etruskischen Würfeln, welche zum hohen Preise von 100 Pfd. St. dem Betreibenden noch gegenwärtig im Kunsthandel sich befinden. — Prof. Panofka zeigte eine kleine tuscanische Oellampe mit der zum ersternmale zum Vorschein kommenden Darstellung eines „Sieges der Panathäe“ geschmückt. Nike, einen Leuchter mit pagodenförmiger Lampe haltend, tritt vor einen vorschreitenden, Opfergaben tragenden Jüngling hin, der in einer tiefen Schüssel ein unsern Baumkuchen ähnliches Backwerk, Pyramus, empfangen hat. Solchen Kuchen, von gereösteten Weizen und Honig aus pyramidenartig aufgethürmten kleinen Pyramiden bestehend, bekamen die Sieger beim feierlichen Nachtwachbegehungsfeste, Panychis, wie bezgl. in Ehren der Demeter, Aphrodite, Chariten, Dionysos, Priap u. a. gefeiert wurden. Dieselbe Nike Panychis erkennt Panofka auch auf einem berühmten Skarabäus des Wiener Antikenkabinetts in der wegen der Inschrift ΕΛΙΑΔ mit Unrecht auf Helena gedeuteten Rückseite mit Delphinschen vor einem Knabenlober (Müller. Cat. myth. CLVI, 539.). — Dr. H. Barth las, mit einleitenden Bemerkungen über seine Reise im selten besuchten Gilleien, über kolossale und massive, von ihm zu Tarsus entdeckte Bauruinen, welche er für die doppelte Pyre einer männlichen und weiblichen Gottheit, dem dortigen Dienst des Sandon-Sardanapalos entsprechend, zu erkennen geneigt ist. — Nächstdem forderte Prof. Gerhard zu gemeinsamer Lösung zweier archäologischer Fragen auf: eine von streng philologischer Art auf den vermuthlichen genuinen honorum et studiosorum virorum, nach dem bisherigen Text des Paulinus V. 24. 3. Inventatores Galliae, für welchen leicht a Rorerdaor Galliae zu lesen sey; die andere, mehr künstlerischen Versuch, indem der in Gestalt gebrachte Abguß eines bisher unbekannten (früher bei dem verst. Millingen befindlichen) Marmorfragmentes von leidenschaftlicher Bewegung und feinster Eisulptur, bald einer Bacchantin, bald einer Kassandra, Tochter der Niobe, oder sonstigen Heroine, vergleichbar erscheint, übersieht aber durch den Reichthum Löwenfelle schwierig wird, welches einer schwer zu erratenden Gruppirung angehört haben muß. — Zu diesen, ferneren Erwägung empfohlenen archäologischen Räthseln gesellte sich noch durch gemachte Mittheilung des Prof. Lersch zu Bonn, eine und die andere Besonderheit bei in gleichseitigem Fortgegangen von denselben behandelten silbernen Schwertes aus der Tiberius Zeit; die Versammlung vereinigte sich jedoch in der Ansicht, daß, unbeschadet des Augenscheins, den für die technische Würdigung eines so seltenen Kunstes ein Jener sich vorbehielt, weiter die verhältnißmäßig geringe Eigenthümlichkeit der vorgelegten Relefs, noch auch die Seltenheit der unterstehen, einer ästhetischen Provinz oder Anlagen ähnlichen Zirgr den Glauben an Aechtheit und Werth jenes so eigenthümlichen als kostbaren Kunstes zu stören berechtigt sey. Neben so vielfachen neuen Ergebnissen der Denkmälerforschung sieht die Hoffnung sich nicht verhehlen, wie wenig die Gegenwart mit Bezug auf bedeutenden Kunst- und Alterthumsfunden günstig sey. Es ward nicht verschwiegen, daß sie, Seitens der Gesellschaft seit bald sechs Jahren eifrig unterstützte, überreiche den Verhältnissen deutscher Künstler und Wissenschaft, noch auch Wohlerfahrt der Berliner archäologischen Zeitschrift wie im Fall beträchtlichen neuen Bestandes sich fortlegen lasse und selbst die Besorgnis ward laut, daß der bisherige Mittelpunkt, welchen das archäologische Institut bereits 20 Jahre hindurch jenen Studien darbot, durch die neuesten Zeitereignisse in seinem Bestehen erschüttert sey möchte. Um so erfreulicher wird aber auch die Zuversicht gelten, mit welcher die Festgenossen Preußens König, dem königl. Geschützer der Kunst und Wissenschaft, dem auch jenes römische Institut sein Dasyn und sein bisheriges Bestehen verdankt, ihren vom Vollgefühl des neuesten und Königlichen seiner Geschenke getragenen Segenswunsch verbinden, und unter dem Schirm des volksthümlich gesicherten preußischen Königthums auch die frischen Regungen der Wissenschaft in ferneren Aufschr stellen.

Am 15. December waren in der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins ausgestellt: 1) Goethe's Büste in Marmorgyps von Meiser. Darstellung des trefflichen Meisters, modellirt von Angelica Facius in Weimar; 2) eine Aftergruppe, nach der Natur modellirt, von dem jungen Bildhauer Hähnel, dessen Ausbildung sich der Graf Einsiedel mit wohlwollender Sorgfalt angelegen sein läßt, in Geberde und Bewegung recht erfreulich und wahrheitsgemäß; 3) Gemälde von Hofmann in Neuwerk: „ein alter Harfenspieler im Hartgebirge.“ Vom Professor Jahn wurde vorgelegt: ein farbiger Abdruck einer pompejanischen Wandgemäldes auf dunkelrothem Grunde, aus dem zweiten Hefte der dritten Folge seines großen Werkes über Pompeji. Herausnimm und Stabiä. Es stellt vor einen auf einem Throne sitzenden Jupiter, welcher von Victoria gekrönt wird. Jupiter mit reich gestickem violettem Purpurgewande über den Beinen, in der Rechten ein goldnes Scepter, in seiner Linken einen Silbernen, mit Gold verzierten Herrscherstab; auf einer Seite der Thür, auf der andern die blaue Weltkugel. Die hinter ihm schwebende Victoria mit hellblauem Kleide und Flügeln von grünem Obergewande, setzt ihm einen goldnen Lorbeerkranz auf. Der Thron ist von Elfenbein und Silber, unter dem Sitz mit jonischen Pilastern, worüber Reise die Seitenlehnen tragen: die Rücklehne ist mit grünem Gewande behangen. Unbreitig gehört zieh Wandgemälde zu den ausgezeichnetsten, aus die jetzt aus dem Alterthume bekannten Gemälden, zumal was die schön gruppirte Komposition betrifft; in der Zeichnung treten, wie in den berühmtesten Gemälden des Alterthums, so auch in diesem aus die ungezwungensten Motive entgegen. Außerdem legt Prof. Jahn das nächstens ebenfalls bei Dietrich Reimer erscheinende zwanzigste Heft seiner Ornamente aller klassischen Kunstepochen vor, womit dieß im Herbst 1831 begonnene Werk geschlossen wird.

[1] Vergl. Nr. 63 vom Jahr 1848 des Kunstblatts.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 6. Donnerstag den 8. Februar 1849.

Ludwig v. Schwanthaler.

Als Cornelius München verließ, um einem Rufe nach Berlin zu folgen, durchzog eine trübe Ahnung die hiesige Künstlerwelt, und Stimmen wurden laut, die sagten: „Das ist der Anfang vom Ende.“ Wohl mußten die Trauerpropheten Unglauben und selbst Unwillen erfahren; das Schicksal aber hat ihre Vorhersagungen rascher und weitgreifender erfüllt, als sie selber anzudeuten im Stande gewesen wären. Nach Cornelius schied Schnorr aus dem Künstlerkreis von München, um nach Dresden überzusiedeln; Kaulbach übernahm einen Auftrag für Berlin, dessen Ausführung ihn auf eine Reihe von wenigstens 12 bis 15 Jahren halbjährig von München fern hält und demzufolge seine bedeutendste künstlerische Thätigkeit dem Münchner Kunstkreis entzogen ist. Aber noch andere Schläge folgten: Auf Stiglmaiers Tod folgte der Tod von Gärtner, und wiederum zwei Namen ersten Ranges waren ausgelöscht aus unsern Reihen. Der Anfang des Jahres 1848 brachte und um den königlichen Gründer und Schutzherrn des Kunstlebens in München. Nach der Abdankung des Königs Ludwig blieben der Kunst in München nur noch wenige Stellen übrig, an welchen sie das Leben vergangener schöner Tage noch fortpulsiren fühlte. Das Ende des Jahrs 1848 brachte uns Schwanthalers Tod (15. November). Ich verkenne nicht die großen und schönen Kräfte, deren wir uns nach allen diesen Verlusten doch noch zu erfreuen haben; ich weiß auch, daß das nachfolgende Geschlecht sich sein Recht, etwas eignes zu schaffen und zu bedeuten, nicht bestreiten, noch verkümmern läßt. Allein es ist eine unabweisliche Wahrheit: die Periode der Münchner Kunst, die mit dem Bau und der Ausschmückung der Glyptothek begonnen, ist vorüber! Möge die neue Zeit, die nun begonnen, zu gleichem Ruhme gelangen, als die vergangene! Zu gleich bauernhem aber und höherem führt nur der von dieser vorgezeichnete Weg!

Mit diesen Gedanken stand ich an der offnen Gruft, in die sie den reichbehängten Sarg mit den irdischen Ueberresten Schwanthalers gesenkt, als ein jüngerer Künstler, der Maler A. Teichlein, vortrat und zu den vielen Tausenden, welche Achtung des Verstorbenen und Mitgefühl zum Grabe geführt, mit lauter, herzvoller Stimme sprach:

„Freunde! Kunstgenossen! Mitbürger Ludwig Schwanthalers! Schreitet ein Fremdling durch unsere Mitte und fragt: „sprecht, wer bevölkerte Saal und Gebäude, da mit unsterblichen Mythen der Götter Griechenlands, dort mit Gestalt und That deutscher Helden? Sprecht, wer half barbaren Städten sich schmücken mit den Standbildern geliebter Dichter und Tonkünstler, berühmter Fürsten oder Feldherrn? Wer schuf das riesige eherne Weib, das den Kranz des Ruhmes weithin strecken wird über Stadt und Land und all diese Werke?“ Da lautet die Antwort: „Das Alles, Fremdling, hat ein einziger starker Geist in schwachem Leib und einer Spanne Zeit geschaffen.“ Und fragt der Fremdling weiter: „Wo ist der Mann? führt mich zu ihm!“ mit thränenvollem Blick müssen wir sprechen: O Fremdling, all seinen Odem hat er verhaucht in Stein und Erz, bis seiner eignen Brust kein Athemzug mehr übrig blieb! Der Mann ist — todt! — Doch was sein Tod ward, das eben ist sein Leben. Unsterblich rinnt sein Blut in hundert Marmoradern, in hundert ehernen Brüsten schlägt sein Herz fort und fort für uns und eine späte Nachwelt. So sehen wir denn ruhig ihn scheiden. Die Sendung war erfüllt: was Wunder, daß der Bote heimgerufen ward! — Freunde, Kunstgenossen! Eine ernste Mahnung weht aus dieser Gruft uns an. Nehme jeder sie hinweg vom Sarge des Meisters! Wohl stimmt ihr Ernst zu dieser ernsten Zeit. Es ist der ewig wiederkehrende, verhängnißvolle und doch erhabene Gang der Menschengeschichte wie des Einzellebens, daß der Geist unter unsäglichen Leiden dieses Erdenleibes sich emporringen muß; es ist der alte Kampf zwischen Geist und Materie, den auch unser Freund im frischen Grade hier als ein ungewöhnlicher Geist in ungewöhnlichem Maße gekämpft hat. Er hat ihn siegreich vollendet! Sein Beispiel leuchte uns vor, was immer über uns kommen möge; sein Gedächtniß ermanne uns, so wird auch uns der Friede werden, in dem da ruhet Ludwig v. Schwanthaler. Der Himmel spreche dazu sein Amen!“

Unter dem Eindruck dieser Rede und der nachfolgenden Posaunenklänge und Psalmen faßte ich die Züge des Mannes, dessen Verlust wir beweinten, zu einem Bilde zusammen, das seinem Andenken geweiht in einem öffentlichen Blatte erschien,[1] nun aber in weiterer Ausführung hier eine Stelle finden möge, wo sein Name in Zukunft schmerzlich vermißt werden wird, wenn wir Kunde geben von den Leistungen der neuen Kunst.

Schwanthaler, geboren 1802 zu München, war der Sohn eines Bildhauers, dessen auffallend einfacher Natursinn wohl seinen Werken einen bleibenden Werth, ihm selber aber seinen dauernden Namen zu geben vermocht hat. Anfänglich wissenschaftlichen Studien bestimmt, folgte Schwanthaler bald dem mit Gewalt hervordrechenden Kunsttrieb und begab sich zu seiner Ausbildung auf die Akademie seiner Vaterstadt, an deren Spitze der Direktor Peter v. Langer stand. Derselbe Mann, welcher früher in Düsseldorf (in gleicher Stellung) dem Cornelius das Talent abgesprochen, Heinrich Heß von der Münchner Akademie gewiesen, rieth nun ferilich auch Schwanthaler von einem Berufe abzustehen, zu dem ihm die Befähigung fehle. Die Welt hat es nicht zu beklagen, daß der junge Künstler den Rath nicht befolgte. Vielmehr wenden wir uns dankbar nach der Seite hin, von wo ihm Aufmunterung und Anerkennung kam. König Max I. wünschte ein reichverziertes Silberservice und sein Oberstallmeister v. Kobling nannte ihm den jungen Schwanthaler, dessen künstlerische Studien in der Reitschule seine Aufmerksamkeit erregt hatten. Schwanthaler erhielt den Auftrag und mit dem Einzug der jüngern Götter in den Olymp beginnt er seine Künstlerlaufbahn. Inzwischen hatte Cornelius im Götterhaus der Glyptothek zu malen begonnen, und nicht sobald den Schwanthaler und seine Arbeiten gesehen, als er in Uebereinstimmung mit dem Architekten des Gebäudes, v. Klenze, dahin wirkte, daß ihm die hauptsächlichsten bildnerischen Arbeiten bei der innern Aus-

[1] Allgemeine Zeitung vom 25. November 1848.

Digitized by Google

schmückung übertragen wurden. Schwanthaler bereitete sich dazu vor durch eine Reise nach Rom und zu Thorwaldsen, an den er sich in Verehrung und Bewunderung anschloß, und es gelang ihm, durch seine Geburt der Venus, Amor und Psyche, noch mehr durch die Achaierkämpfe im Trojanersaal die günstigste Meinung von seinem Talent, von seinem Sinn für Zartheit und Schönheit, wie von seiner eigenthümlichen Frische und Darstellungskraft, bei Künstlern und Kunstfreunden zu befestigen. Schwanthaler war fortan der Repräsentant seines Berufes in den Reihen der Münchner Künstler, und eine vielumfassende Thätigkeit beginnt.

Die Art und Weise, wie er Gegenstände der Mythologie und des Alterthums in der Glyptothek aufgefaßt und behandelt, brachte ihm den Auftrag, die Zeichnungen zu entwerfen für die Darstellungen aus den Dichtungen des Orpheus, Hesiodus, des Aeschylus, Sophokles, Aristophanes, womit König Ludwig seinen Königsbau durch Malerhände schmücken ließ; desgleichen den Thronsaal anzustatten mit einer langen Folge von Reliefs zu Pindars Gesängen. Auch das Treppenhaus hatte er mit Statuen und Reliefs und einen obern Saal mit einem Fries zu verzieren, zu welchem der Mythus der Venus den Stoff gab. Einen ähnlichen Fries mit dem Triumphzug des Bacchus hatte er für den Palast des Herzogs Max auszuführt und Medaillons mit der bayerischen Geschichte für die Pinakothek entworfen.

An eigentlichen statuarischen Arbeiten waren ihm zuerst die Statue Shakespeares und die Ausführung einiger Gestalten aus Hallers Giebelfeld der Glyptothek zugefallen; sodann die Ausführung des vordern Giebelfeldes der Walhalla nach den Kompositionen von Chr. Rauch. Gleichzeitig hatte er die kleinen Modelle zu den 25 Künstlerstatuen der Pinakothek zu fertigen, deren Vollendung im Großen andern Künstlern übergeben wurde.

Durchaus selbstständig tritt Schwanthaler hierauf in dem nördlichen Giebelfeld der Walhalla mit der Arminiusschlacht auf; an welches Werk fast unmittelbar das Giebelfeld des Ausstellungsgebäudes sich reiht, in welchem Bavaria als Beschützerin der Künste dargestellt ist. Vorher noch hatte er die Statuen Christi, der Evangelisten und Apostel für die Ludwigskirche vollendet.

Eine ganz ausfuhrbare Thätigkeit entwickelte Schwanthaler für den Saalbau. Außer den zwölf großen Statuen der Ahnen des Regentenhauses, die den Thronsaal einnehmen, sehen wir ihn hier bayerische Geschichten entwerfen für Medaillons des Altans, Tänzergruppen für den Ballsaal, einen langen Fries mit den Kreuzzügen für den Barbarossasaal und endlich noch für sechs große Säale Zeichnungen zur Odyssee, deren Ausführung in Malerfarbe gelegt war. Inzwischen hatte man auch angefangen, in verschiedenen Städten auf öffentlichen Plätzen Ehrenbildsäulen aufzustellen, und das Vertrauen der Fürsten und des Publikums hatte sich in den meisten Fällen an Schwanthaler gewendet. So wurden die Denkmäler Mozarts, Jean Pauls, Goethes, des Großherzogs Karl Friedrich von Baden, des Großherzogs Ludwig von Hessen, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg, ferner Kreitmayers, Tillys und Wredes, und des Königs Karl Johann von Schweden sein Werk. Daran reihte sich das Denkmal Rudolphs von Habsburg im Dom zu Speyer und das Denkmal des Donau-Mainkanals, und in neuester Zeit die Folge von Statuen ausgezeichneter Böhmen, welche H. Berth auf Eidoch für sein böhmisches Ehrendenkmal bestimmt hat.

Und bei all diesen Riesenarbeiten blieben ihm Zeit und Kräfte zur Ausführung jenes wunderbaren Kolosses der Bavaria, der aus der bayrischen Ruhmeshalle über der Theresienwiese emporragen wird als Denkmal einer über das gewöhnliche Maß weitthmans gefeigerten edlen Landschaft. Hier werden auch noch zwei Giebelfelder mit Statuen und eine große Anzahl Metopen mit Reliefs von Schwanthalers Fleiß und Erfindungsgabe in seiner letzten durch Krankheit geschwächten Lebenszeit Zeugniß geben, während auf der Freiung in Wien der Ruhm seines Namens an dem Brunnen fortlebt, welchem er eine reiche architektonische und statuarische Ausschmückung gegeben.

Noch immer aber haben wir den Kreis der Thätigkeit unseres Meisters nicht genügend umschrieben, wenn auch nur wenige öffentliche Arbeiten (wie z. B. die Statue des Königs Ludwig für die Universität in München, die Statuen der bayrischen Kreise auf dem Saalbau, die Victorien für die Befreiungshalle ꝛc.) unerwähnt geblieben sein sollten.

Unter den Werken für Private oder für den Schmuck von in der Regel nicht leicht zugänglichen Sälen und Palästen ist vor allen der Tafelaufsatz mit den Gestalten des Nibelungenlieds für den jetztregierenden König Maximilian von Bayern zu nennen; sodann das Schild des Herkules, das in mehreren Exemplaren in Erz ausgeführt werden; ferner eine Anzahl Statuen, Götter und Tänzerinnen, für den Herzog von Nassau, eine Marmorgruppe, Ceres und Proserpina, für den Grafen von Redern, und eine Nymphe in Carraramarmor für den Grafen Arco, andere ähnliche Gestalten für Hohenschwangau ꝛc. und eine große Anzahl Bildnisse in Medaillon und Büsten; nicht zu gedenken einer Menge Zeichnungen und Entwürfe, die noch nicht zur Ausführung gekommen, wobin namentlich die sehr ausgeführte köstliche Skizze eines Reitermenuenten für den König Matthias Corvinus zu rechnen ist, das für Ungarn in Auesicht stand.

Fragen wir nun nach dem Geist, der in all diesen Werken lebt, so tritt uns zuerst als ein gemeinschaftliches Merkmal aller die in der That unerschöpfliche Phantasie des Künstlers entgegen. In so vielen hundert Situationen und Handlungen, so vielen tausend Gestalten, Bewegungen, Stellungen faßt keine Wiederholung und eine Mannigfaltigkeit sah ohne Beispiel. Man werfe nur einen Blick auf einen Argonautenzug, seine Theogonie, seinen Bacchusfeier ꝛc., und man wird glauben, die Figuren hervorquellen zu sehen. Und so war es in der That; denn seiner reichen Phantasie stand eine begabte Hand zu Gebote, die ohne alle Anstrengung die Anschauungen der Seele niederschrieb. Nur einer solchen Hand war es möglich, in dem kurzen Zeitraum eines Vierteljahrhunderts mehr als hundert Statuen, mehrere tausend Ellen Basreliefs, die vielen Medaillons, Bildnisse, Schmuckfachen ꝛc. und jene unzahl Zeichnungen zu vollenden, von denen oben die Rede war. Weiter gemeinschaftlich allen Werken Schwanthalers ist ein feiner Schönheitssinn, der sich namentlich in den Bewegungen der Gestalten, in dem Zug der Linien und wenigstens größtentheils in den Formen ausspricht. Einige Köpfe der Arminiusschlacht, der Kopf der Bavaria und mehreres dergleichen kann in Bezug auf Schönheit der Form dem Besten, was die neuere Kunst hervorgebracht hat, zur Seite gestellt werden. In enger Verbindung damit steht die Frische, die Lebendigkeit, die allen Gestalten Schwanthalers eigen ist, so daß sie — wie viel Ueberlegung auch ein jedes Kunstwerk in der Ausführung erfordert, und wie oft auch selber Schwanthaler trotz seiner Leichtigkeit des Schaffens an seinen Arbeiten wahrend, so sogar noch nach der Vollendung Aenderungen vornahm — kein Zeichen einer Berechnung tragen. Nächst der Schönheit und Lebendigkeit haben aber auch alle Arbeiten Schwanthalers das gemeinsame Kennzeichen des Style. Man hat Schwanthaler oft den Vorwurf einer etwas mangelhaften Ausführung gemacht; und es läßt sich nicht leugnen, daß hie und da auf die Ausbildung der Formen eine größere Sorgfalt hätte gewendet, daß dabei tiefer auf die Feinheiten der Natur hätte eingegangen werden können; allein was er dafür einsetzt, ist ungleich wichtiger, ungleich mehr wahre Kunst: die wirkungsvolle, nothigenfalls zur Großartigkeit gesteigerte Einfachheit der Formen, das richtige Maß ihrer Gegensätze und die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von Muster und Modell. Das ist Styl, das wahrhafte Gepräge monumentaler

Digitized by Google

Kunst, durch welche auch selbst untergeordnete Arbeiten Schwanthalers vor viel vollendeteren Werken anderer Meister einen dauernden Eindruck hervorbringen.

Bei all diesen gemeinsamen Vorzügen ist indeß ein Unterschied des Werthes unter den Arbeiten Schwanthalers unverkennbar. Sehr ich recht, so kommt er vornehmlich aus der Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Charakters, wenn auch Zeit und Umstände ihr Theil daran haben. Es ist bekannt, daß die Talente in einem besondern Verhältniß zum Stoff stehen, und daß nicht Jeder eines jeden auf gleiche Weise Meister wird. Namentlich scheiden Alterthum und Christenthum, romantische Zeit und Gegenwart die Fähigkeiten. Wer möchte im Guttenberg und Schiller oder gar im Koneadin den Meister des Jason und Merkur wiedererkennen, oder die Johannisbredigt dem Alexanderzug vergleichen! Schwanthaler war eine ganz romantische Natur. Zwar kannte er das Alterthum; er hatte der Schönheit der alten Welt frühzeitig ins Auge gesehen und hingerissen von ihr seine Seele erfüllt mit ihren Reigen und seine Phantasie mit ihren Thaten und Erlebnissen; aber sein Herz war anderswo zu Hause. Schon als Knabe schwärmte er für Rittergeschichten und sie waren es, die ihn von dem Weg zum Schlachtenmaler, den er bereits betreten, wieder abführten. Nicht mit Abgüssen und Abbildungen antiker Kunstwerke umgab er sich; nur spärliche Fragmente derselben fand man bei ihm; aber eine vollständige Waffensammlung aus der Ritterzeit, und Gemälde und Skulpturen des Mittelalters nahmen die Wände seiner Wohnung ein; ja er ruhte nicht, bis er sich in einsamer Gegend am obern Isarufer eine vollständige Ritterburg mit Mauern und Zinnen erbaut, in welcher er die Träume seiner Jugend noch einmal und nun mit sichtlichen Augen träumen wollte. Derselbe romantischer Sinn ließ ihn auch mit einem bei einem Bildhauer kaum erklärlichen Enthusiasmus an einem Bilde hängen, das er seinem Nebelstreich gegenüber aufgestellt und in welchem nichts zu sehen war, als das Stück einer in Bewegung gesetzten Glocke und durch die Oeffnung der Glockenbühe ein Stück Luft in der Morgendämmerung. Für ihn lag in diesem so zu sagen ganz form- und inhaltlosen Bilde eine ganze Welt, nämlich seine, die romantische. Wie ausgezeichnet daher auch seine homerischen Schlachten und seine Triumphe der Aphrodite und des Bacchus sind, wie tief durchdacht und schön sein Schild des Herkules, wie zart seine Ceres und Proserpina ist, in all diesen Dingen ist er nicht unübertroffen und reicht jedenfalls, auch abgesehen von der Formenvollendung, nicht an die wie aus dem Geist der alten Kunst geborenen Werke Thorwaldsens. Dagegen ist er nicht nur wirklich Schöpfer der romantischen Skulptur in unsern Tagen, sondern auch ihr Meister über allen. Schon in der Arminiusschlacht waltet das romantische Element vor und gibt den Charakteren und Gruppen ein fast malerisches Gepräge; entschieden aber tritt es in den Künstlerhäuptern und unvergleichlich in den ältern Fürstenstatuen des Saalbaues auf; reizender noch in den Gestalten des Tafelaufsatzes, wo die Helden und Heldinnen der Nibelungen und Amelungensage (in leider nicht durchaus glücklicher Gruppirung) dargestellt sind; höchst eigenthümlich in den allegorischen Statuen am Kaolerschen Denkmal, in dem Brunnen der Austria zu Wien, in den Statuen der böhmischen Ruhmeshalle und in höchster Schönheit und Erhabenheit im Kolos der Bavaria.

Freiert nun Schwanthaler in diesen und ähnlichen Werken seine höchsten Triumphe und hat er auf diesen Gebiet seinen gleichwiegenden Nebenbuhler, so muß er dafür auf einem andern Andern die Palme überlassen. Christliche Gegenstände hat Schwanthaler nur wenig bearbeitet. Christus mit den Evangelisten, Paulus und Petrus dazu, an der Ludwigskirche, eine Madonnenstatue an der Aufricht, ein Kruzifix — viel mehr ist nicht bekannt. Schön, greifvoll und schwungvoll sind auch diese Gestalten, allein es fehlt ihnen doch jene Wärme, die das Herz als ihre Heimath verräth, oder das Feuer der Begeisterung, das die Phantasie entzündet; sie sind weniger empfunden und angeschaut, als gedacht. Noch ferner aber stand der romantischen Seele des Künstlers die Gegenwart. Gewiß sind die Ehrenstatuen Mozarts, Jean Pauls, Goethes, Wredes u. A. ungeachtet aller unläugbaren schönen Eigenschaften nicht befriedigend, jedenfalls die schwächsten seiner immer und unläugbar geistvollen Arbeiten. Das Mangelhafte aber liegt nicht in der Ausführung, nicht in geringerem Kraftaufwand — Schwanthaler arbeitete an diesen Statuen mit aller Liebe und Aufopferung und sie haben vor vielen ihres Gleichen immer eine Hauptlugend voraus, den monumentalen Charakter — seine Seele stand der Gegenwart zu fern, als daß diese sich darin hätte spiegeln können, wie Alterthum und Ritterzeit. Immer aber bleibt ihm das Verdienst, vor seiner Aufgabe zurückgetreten zu sein und an eine jede, die er übernommen, das volle Maß seiner künstlerischen Kräfte gesetzt zu haben.

Wenden wir uns nun von dem Künstler zum Menschen, so begegnen wir einem durchaus liebenswürdigen Charakter.

„Es ist schon sehr lange her (heißt es von ihm in der Allg. Zeitung vom 25. November), daß wir von Schwanthaler nicht anders mehr, als mit dem Ausdruck des Bedauerns sprechen gehört. Der „arme Schwanthaler" war seit lange schon der Gefangene seines tyrannischen Körpers, der Hüter unsäglicher Schmerzen. Heiter und gesellig von Natur, war er seit lange schon vom frohen Kreise der Freunde geschieden, und Becherklang war seit Jahren nicht mehr an sein Ohr gekommen. Gemüthlichkeit war der Grundton seiner Seele; und doch fehlte seinem Leben die letzte Befriedigung seines Gemüths, die Gemeinschaft der Liebe. Ohne Frau und Kind (er war nie verheirathet), ohne Eltern (sie waren längst todt) und Geschwister, ohne Anverwandte (einen Vetter ausgenommen), lebte er ein einsames Leben wie ein Klausner in sich und mit sich allein; eine weite Einöde lag um sein Herz und um seine Leiden. Und doch hätte sich getrost, wer ihn für unglücklich gehalten! Freilich, die frische, straffe Natur, die einst aus Naemer Fluten schlug und Riesen bändigte, war gebrochen, und es mag ihm weh genug gethan haben, vor den Gerüsten, auf denen er sonst gewandt auf- und niedersprang, im Rollsessel sich hin- und herfahren lassen zu müssen; aber er war doch glücklich, ein Rettungsmittel seiner Thätigkeit gefunden zu haben; ja, er fand es zuletzt ganz lustig zu schaffen wie Gott durch das Wort und zu gebieten und siehe, es stand da! Klagen hörte man selten; im Bann des Krankenlagers verließ ihn die Heiterkeit der Seele nicht und gegen den stechenden Schmerz rief er einen guten Gedanken oder einen lustigen Einfall zu Hülfe. Es war auch den langanhaltenden Leiden nicht gelungen, das wunderbare Feuer seiner dunkeln Augen zu löschen oder das freundliche Lächeln von den schmellenden Lippen zu verwischen. Wollte man ihm um seine Einsamkeit beklagen, so erwiderte er: Ich bin nicht allein, so lange mich meine Phantasie nicht verläßt; in ihr habe ich Alles, was mein Herz begehrt: Menschen und eine ganze Welt nach meinem Geschmack; und selber am Schlimmen darin hab' ich meine Freude; was bei der andern nicht so leicht ist."

Eine große Schwäche hatte Schwanthaler; er theilt sie mit den meisten Kunstgenossen: er war ein entschiedener Feind der Kunstkritik, und ein noch so mild und behutsam öffentlich ausgesprochener Tadel erfüllte ihn mit unüberwindlichem Mißtrauen, wo nicht mit entschiedener Abneigung gegen den Tadelnden, und hätte er tausend Beweise der Freundschaft und Achtung von ihm erhalten. Ein gutes Kunsturtheil war nach seiner Meinung bei Nichtkünstlern etwas so Seltenes, daß er es, wo er einmal eines fand, durch besondere Dankschreiben an den Verfasser anzuerken-

Digitized by Google

nen für seine Pflicht hielt. Allein auch in dieser Schwäche blieb er seinem liebenswürdigen Charakter treu und äußerte seinen Verdruß am liebsten mit gutem Humor. Ich brachte ihm eines Tages ein paar gelehrte Herren aus Norddeutschland. Er nahm sie äußerst freundlich auf, merkte aber sehr bald, daß sie im Stillen allerhand Bedenken hatten. Die außerordentliche Gründlichkeit, mit der sie jeden Winkel der Werkstatt durchforschten und alle Skizzen und Fragmente musterten, bestärkte ihn in der Vorstellung, daß es Kunstgelehrte seyen. Dieß veranlaßte ihn, sie zur Belohnung ihres Feuereifers auch in sein Allerheiligstes zu führen, ein kleines Kabinet, eine versteckte Klause, in die er alle seine romantischen Liebhabereien, Waffen und Geräthschaften, Pokale, Bilder, Bildwerke, Schnitzereien, Gieserein u. s. w. zusammengetragen und zu seiner poetischen Hausandacht aufgestellt. Von der Andacht indeß stürzten die gelehrten Gäste nichts: sie standen plötzlich im antiquarischen Feuer und bestimmten Schulen, Meister und Zeiten; nur bei einem Flachrelief aus Holz blieben sie ungewiß, ob es dem 11ten oder dem 14ten Jahrhundert angehöre, und Schwanthaler selber verhet mir ein Licht aufzustecken. Endlich, als wir gingen, flüsterte er mir ins Ohr: „sag's nur den gelehrten Kunstschreibern, was du von meinen Geheimnissen weißt, und sie sollen mir meinen Spaß nicht übel nehmen.“ Es waren aber viele der Dinge, die ins 11te, 12te, 13te rc. Jahrhundert verwiesen worden waren, seine eignen Arbeiten, die er ausdrücklich um Gelehrte zu necken in ältern Stylarten ausgeführt und mit allen Kennzeichen des Alters glücklich ausgestattet hatte. So gedenke es mit zu seinen vergnüglichen Vorstellungen, daß einmal, vielleicht nach Jahrhunderten an der von ihm erbauten Burg die römischen Fundamente entdeckt und die Gränzen des römischen, dann des bojoarischen und endlich des bavarischen Mauerwerks würden nachgewiesen werden.

Angekommen aber an der Burg Schwanthalers, an der Heimath seiner Wünsche und Phantasien, vergessen wir die Scheidung von Mensch und Künstler und lesen mit Wehmuth die Worte, die er nach der Vollendung des Baues über den Eingang geschrieben, und in denen sich sein ganzes Wesen, wie es hier zu schildern versucht worden, in gedrängten Zügen aussprecht. Die Worte aber lauten:

So stehe denn hier in Gottes Hand
Der Thurm am seligen Ufersand;
Gebauet nicht um eitle Ehr,
Zu Trutz nicht oder Waffenwehr.
Nur früher Jugend schöner Traum
Soll steigen empor im trauten Raum,
Der Blick in die Berge, die Luft so klar,
Vom Rufe des Rauschen wunderbar;
Der Feernde Wort und Sag' und Sang
Erfrischen das Herz im Lebensdrang'

cf.

Nachrichten vom December.

Akademien und Vereine.

Haag. Das niederländische Institut für Wissenschaften und Künste hat in einer allgemeinen Versammlung beschlossen, eine Adresse an den König zu richten, um gegen die auf Grund zu ertheilender Gesparnisse beabsichtigte Verminderung des Subsidiums des Staatsschatzes an dieses Institut Protest einzulegen.

Museen und Sammlungen.

Rom. Der berühmteste Hersteller antiker Thongefäße, Herr Raffaelle Garginio, hat mit ansehnlichen Opfern von Zeit, Mühe und Geld eine Terracottensammlung zusammengebracht und dieselbe in seiner Wohnung zweckmäßig aufgestellt, wo es sie zum Verkauf im Ganzen darbietet. Für den Maugel ächt griechischer Werke findet hier der Alterthumsfreund eine reiche Entschädigung in den verzugsweise aus den Gräbern von Nano, Canufa, Orgazia und andern Punkten Etrurgriechenlands hervorgegangenen Bildwerken, welche theils in künstlerischer Hinsicht Bewunderung erregen, oft an berühmte Statuen erinnern, theils durch Eigenthümlichkeit des Gegenstandes die Aufmerksamkeit des Forschers in hohem Grade auf sich ziehen. Professor Panofka aus Berlin hat von dieser ausgezeichneten Sammlung in Nr. 19 der archäologischen Zeitung ausführliche Nachricht gegeben. Um ihren Umfang zu ermessen, genügt es, anzugeben, daß sie nächst 120 figurirten Lampen, meist römischer Zeit, 584 Stücke größtentheils Statuetten und überdieß 84 Gefäße, theils Leinkühner mit Thierbildern, in plastographer Modellirung, theils Gefäße in sinnige Formen der mannigfaltigsten Gegenstände eingekleidet, theils Vasen mit Köpfen von Gottheiten, oder Personen aus dem mythischen Leben umfaßt.

London. Im britischen Museum ist eine Büste des Zeus Brontos (Jupiter tonans) aufgestellt worden. Ihr Hundert ist die Gegend der phrygischen Stadt Doryläum. Sie ist von später Arbeit, hat aber schätzbare Besonderheiten. Um den Kopf trägt Zeus einen Lorbeerkranz, das Haar fällt über die Stirne in halbkreisigen Locken abwärts, der Bart, eng und kraus, ist in altertümlicher Weise gebildet; auf dem Nacken ruhen drei nicht in der Mitte getheilte Haarmassen. Das Ganze steht auf einem rechteckigen Block, der von einem und demselben Stück wie das Uebrige ist, daran die Inschrift:

ΔΙΙΒΡΟΝΤΩΝΤΙ
ΑΓΗΣΙΛΑΟΣΚΑ
ΤΑΒΙΤΑΤΗΝ.

Ein aus Ghadames in Afrika angelangter Thonfragment verdient Sammlung ist von geringer Größe, besteht aus weißem Thon, ist da irgend einem schwarzen Stamm oder byzantinischer Zeit angehört, und stellt einen Mann dar, der vor einem Pferde steht, von welchem jedoch nur der Nacken erhalten ist. Das Bildwerk kam nach Reisen eines Herrn Richardson nach London. Von einem Herrn Winans erhielt das Museum einen Abguß des vermalz Barbeirischen, jetzt im Capitol befindlichen Seelenpfluge, welcher die Peerlands-Akte umschloß. Auch wurden neuerdings zwei celtische Aexte in der der saunten runden Form angekauft. Desgleichen aus den römischen Bereichen des Kunstkämmerei Lagerguß einer Anzahl bemalter Thongefäße. — Aus der Umgegend von Lampsakos sind neuerdings durch Beamtierung des Lord Cowley, britischen Gesandtschaftssekretärs in Konstantinopel, mehrere altchristliche Denkmäler dem Museum zugefallen. Darunter ein Leuchter zum Behuf einer Wachsterze, auf drei Bocks- oder Pferdefüßen ruhend; eine Schale von hemisphärischer Form, innen mit einem vergoldeten Kreuz, welches durch die ganze Schale geht; mitten ein Zirkel, wo in getrennten Monogramm ein Name zu lesen ist; mehrere sogenannte Apostelsiegel, einer mit einem ΜΑΡΚΟΣ, der andere mit einem ΛΟΥΚΑΣ am Griff; an einem dritten in spätrömischer Schrift: o formose puer nimium — ne crede colori. (Arch. Zeitung, Beil. Nr. 7.)

Heute wurde an alle Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt:

Conversations-Lexicon
für bildende Kunst.
Illustrirt mit vielen Holzschnitten.
27ste Lieferung.
(IVten Bandes 3te Lieferung.)
Mit den Illustrationen:

1) Das steinerne Haus zu Frankfurt.
2) Die Madonna Franz' I. von Raffael.
3) Franz von Assisi nach Cavecci.
4) Franz Xaver nach Steinle.
5) Zwei Basleerinnen nach Holbein.
7) Innere Ansicht des Freiburger Münsters.
8) Kapitell aus der Burgkapelle zu Freiburg a. d. Unstrut.
9) Ornament aus dem Kloster Fulda.

Ordin. Ausgabe à Lieferung 10 Ngr.
Pracht-Ausgabe à Lieferung 15 Ngr.

Leipzig, 25. Januar 1849.

Renger'sche Buchhandlung.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 7. Donnerstag den 15. Februar 1849.

Rubens schließt 1630 den Frieden zwischen Spanien und England ab.

Im Auftrage Sr. Maj. des Königs von Preußen gemalt von

Ed. de Biefve.

Das rühmliche Auftreten der Belgier Gallait und de Biefve und die Hoffnungen für einen neuen glanzvollen Aufschwung der Malerei in ihrem Vaterlande, die man daran zu knüpfen berechtigt war, sind den Lesern des Kunstblattes erinnerlich. So viel und von Kennern daran getadelt wurde, der hinreißende Eindruck auf unbefangene Gemüther war nicht zu läugnen, und machte den Wunsch natürlich, ein gutes Beispiel der fremden Meisterschaft in Deutschland zu besitzen. So ward das in Rede stehende Bild von Sr. Maj. dem König von Preußen bei de Biefve bestellt. Es erregte dieser Auftrag in Belgien eine Verwunderung, die wir allerdings theilen müssen. Gallait hat den bei weitem höheren Ruhm, dessen er bei seinen Landsleuten genießt, in seinem Bilde der Abdankung völlig gerechtfertigt. Wollte man also die neue Blüthe belgischer Kunst in Deutschland repräsentirt wissen, warum wandte man sich nicht an den Meister unter den Meistern?

Indessen sehen wir lieber das Bild selbst daraus an, ob es dem allerhöchsten Vertrauen entsprochen hat. Es stellt eine diplomatische Hofscene dar, eine jener Haupt- und Staatsaktionen mit einem zahlreichen Zuschauerpersonal, die uns immer lebhaft an Tieck's gestiefelten Kater erinnern, wo das eine Publikum das Publikum des andern Publikums ist. Wir lassen dieß gelten, wenn der Vorgang, auf den sich die Aufmerksamkeit der gemalten und der leibhaftigen Zuschauer richten soll, bedeutend und interessant genug ist, wie dieß auf der Gallait'schen Abdankung der Fall war. Man hat bei jener Gelegenheit in den alten Schulbriefe über Handlung und Nichthandlung wiederum einige Lanzen gebrochen. Wir denken weder die Splitter derselben aufzulesen, noch uns die Entscheidung anzumaßen. Nur eines scheint uns damals übersehen zu seyn, daß zu der sogenannten Handlung nicht immer lebhaftes körperliches Agiren nöthig ist, daß es auch eine psychologische Dramatik gibt (wie erinnern an ein Beispiel in der Poesie, an Goethe's Tasso), und diese geistige und gefühlsmäßige Handlung wird man dem Gallait'schen Bilde nicht streitig machen können. Aber fragen wir nun, was den Gehalt des neuesten de Biefve'schen Bildes ausmacht, und wir sind um so mehr zu dieser Vergleichung veranlaßt, als schon die ganz äußerliche Komposition, die Anordnung der Gruppen auffallend an jenes Bild erinnert. Wir sehen Rubens, der von König Karl I. eine goldene Kette empfängt. Meinte nun der Maler die Kunst damit zu ehren, indem er und die Gnade eines Königs gegen einen Künstler vor die Augen führt? Das hieße dem freien Künstleradel einen schlechten Gefallen thun. Oder wollte er dem Fürsten damit eine Lobrede halten, daß er sorgfältig der Nachwelt aufbewahrt, wenn ein gekröntes Haupt einmal den Zauber der Kunst an sich gespürt, oder, um es gerade heraus zu sagen, wenn ein Fürst menschlich gehandelt hat? Das wäre etwas für einen indianischen Kaziken; denn daß europäische Fürsten Menschlichkeiten begehen, das dünkt uns schon seit lange außer Zweifel zu seyn. Aber wir vergessen, die Ehre gilt ja nicht dem Künstler Rubens, sondern dem Diplomaten. Er hat das Verdienst, einen Frieden zwischen England und Spanien zu Stande gebracht zu haben, ein Verdienst, das für uns, gegen die untern Talente des Mannes gehalten, das unverdünnlichste ist. Nun, es sind einige Jahrhunderte seitdem ins Land gegangen und haben den Eindruck verwischt, den es vielleicht auf die Zeitgenossen machte. Aber setzen wir von diesem Eindruck das Geringste in den in Rede stehenden Bilde? Sehen wir etwa hier eine Gruppe von hämischen Neidern, von gedemüthigten politischen Gegnern des begünstigten Malers, dort eine Schaar von Kriegern, die lieber mit dem Schwert den Knoten zerhauen hätten und ihn nun zu ihrem Aerger von diplomatischen Künstlerhänden gelöst sehen, dort wieder vielleicht eine Gruppe eifersüchtiger Künstler, bald mit Stolz, bald mit Bewunderung auf ihren großen Kollegen blickend? Oder reitet uns auch nur das Wohlgefühl und jenes gewisse Behagen einer kräftigen Existenz energisch entgegen, wie in den großen (sogenannt biblischen) Gemerbildern eines Paul Veronese? Nichts von alledem! Wir werden in den Beistem, langweiligsten Hofetikel gestellt, zu Damen und Kavalieren, die dastehen wie im Theater vor Werder's Columbus, und denen wir's deutlich ansehen, wie sie die Etikette drückt. Der König legt dem sich verneigenden Künstler die Kette mit der allerrichtigsten Förmlichkeit um, und wenn uns nicht die erläuternde Notiz unterrichtete, daß Rubens' Antlitz „tiefgefühlte Dankbarkeit und das Gefühl innerer Würde athmet," wir würden eher daraus schließen, daß ihm etwa am Morgen des feierlichen Tages ein fettiges Bild von der Staffelei gefallen und ohne Rettung verdorben sey.

Am Eingange zum Ausstellungslokal wird den Besuchern eine „erläuternde Notiz" mitgegeben, die von einem belgischen Enthusiasten herrührt, und nebst einer historischen Skizze einen begeisterten Panegyrikus des Gemäldes enthält. Wir sind in der Verlegenheit, unsere Schwachheit zu bekennen. Der Herr K. v. M. muß eine wundersame Scharfsichtigkeit besitzen, die uns leider abgeht. Wir haben schon erwähnt, wie er den Ausdruck der Hauptpersonen so fein und geistreich interpretirt; er hat auch braungebracht, daß „die Königin mit gerührtem Blick auf alle Einzelheiten dieser Feier sieht; sich daran erinnert, daß Rubens die zur Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medicis veranstalteten Festlichkeiten verewigt hat, und daß die kindliche Pietät in Henriette Maria die Hochachtung, die ihr der belgische Künstler einflößt, noch erhöht." Nichts minder fein und naiv ist die Stelle über die Herzogin von Buckingham, die in Trauerkleidern hinter dem Stuhl der Königin steht. „Auch sie blickt mit Rührung auf Rubens und scheint ihm zu sagen: Warum ist doch der Herzog von Buckingham nicht in unsrer Mitte? Er würde sich an dem glücklichen Erfolg des Mannes weiden, dessen Freund er war." — Wem sollen wir nun mißtrauen? Unsern Augen oder denen des Herrn K. v. M.? Wir

Digitized by Google

müssen bekennen, selbst auf die Gefahr hin, für kurzsichtig verschrien zu werden, daß wir anstatt all dieser schönen Dinge auf fast allen Gesichtern die gründlichste Langeweile, oder doch eine völlige Theilnahmslosigkeit gefunden zu haben; ja die kolossalen Züge der Halbfiguren vorn an der Barriere, deren Köpfe nebenbei mit einer unangenehmen geraden Linie den untern Theil des Bildes mathematisch abschließen, zeigen die und da eine gewisse Stumpfheit und Brutalität, von der wir versichert sind, selbst Herrn R. v. M. überzeugen zu können. Ebenso würde ihn eine nähere Bekanntschaft mit nordischer Jugend überführt haben, daß die zwei ziemlich gespreizt und ungeschickt hinter Rubens knienden Edelknaben nichts weniger sind, als „das zauberreichste Bild nordischer Jünglinge," und daß es noch etwas „Anmuthigeres" gibt, als ihre Geschtszüge, Stellung und Tracht. Arme nordische Jugend, wenn das deine holdseligsten Repräsentanten wären!

Der verdienstvolle belgische Kenner spricht sich auch über das Technische des Bildes mit der größten Anerkennung aus. Er redet von „den glücklichen Kontrasten in der Farbe der Haare und des Fleisches und in den prächtigen Toiletten." Es thut uns leid, ihm auch hierin widersprechen zu müssen. Glückliche Anwendung des Lichteffekts und harmonische Durchbildung des Heldunkels hätten der zerrissenen, unorganischen Kombostion einigermaßen wenigstens zu Hülfe kommen können, und nach der Trefflichkeit des frühern Bildes gerade in dieser Hinsicht waren wir zu den besten Erwartungen berechtigt. Wir fanden gerade das Gegentheil, eine völlige Planlosigkeit in der Beleuchtung, fast jeder Theil gleich entschieden hell, und selbst die unfeinsten Kontraste in den Farben durch kein Heldunkel vermittelt, wie es überhaupt dem Bilde an der durch lebendiges Heldunkel erzeugten malerischen Harmonie fehlt. Breite rothe Gewänder unmittelbar neben blauen machen den Vergrund grell und unbehaglich, und der Hintergrund — wie flach und mangelhaft ist er in der Luftperspektive, wie flüchtig sind die Personen auf den Tribünen behandelt, ohne diese Skizzenhaftigkeit durch die augenscheinlich weite Entfernung zu rechtfertigen, wie dieß bei der Gallait'schen Abdankung der Fall war.

Aber die Details, vielleicht entschädigen sie durch geistreiche und sichere Meisterschaft für jene Mängel? Wir müssen wiederum die Achseln zucken. Zwar sind die Vorzüge der belgischen Palette auch in diesem Bilde nicht ganz zu verkennen, jene kräftige naturalistische Keckheit und eine gewisse Frendigkeit der Farbe in Behandlung edler Stoffe. Doch scheint uns der Künstler nicht Maß gehalten zu haben. Jene Keckheit ist Rücksichtslosigkeit und Dekorationsmanier geworden, die Farben stehen hie und da mosaikartig neben einander wie auf der Palette; einige Gesichter schienen nur flüchtig untermalt, so besonders das des jungen Prinzen von Waleš, das einzeln herausgenommen für Schülerarbeit gelten würde; und anstatt plastischer durchgebildeter Körperlichkeit leiden die Gestalten an einer tapetenartigen Flachheit, von der wir hie und da schon in dem frühern Bilde desselben Meisters Spuren entdecten. Der derbe Realismus ist Manier geworden; an die Stelle frischer gesunder Personen, denen wir's glauben, daß sie auf eignen Füßen stehen können, sind hier mehr oder weniger ungelenke Kostümgruppen getreten, mit einem Worte, wir sind in den Hoffnungen, die wir an die weitere Entwickelung dieses Künstlers knüpften, kläglich getäuscht worden, und empfinden dieß um so mehr durch die Nähe des Schrader'schen Bildes, die Unterwerfung von Calais darstellend. Hier ist — wenn auch immer einzelne Gestalten im klaren Fluß der Zeichnung etwas zu wünschen übrig lassen — tiefe, kräftige Harmonie in der Farbe, höchste Lebhaftigkeit und Klarheit des Vorgangs und meisterhafte Gewalt im Ausdruck der verschiedensten Art, dazu eine Kompostion, die wider kein Gesetz des linearen Organismus verstößt. Ein solcher Nachbar ist dem Belgier allzu gefährlich und nöthigt uns zugleich zu der alten traurigen Bemerkung, wie dringend nothwendig eine staatliche Organisation der Kunstangelegenheiten ist, die vor Allem einheimische Talente fördert und endlich daran denkt, deutsche Geschichte von deutschen Künstlern malen zu lassen.

Berlin, am 2. Januar 1849. **Vincenz.**

Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte.

4. Die Laokoongruppe des Bandinelli.

(Vergl. Nr. 24 v. J. 1848.)

In dem Bericht, welchen die zur Komplimentirung Papst Hadrians VI. nach Rom gesandten venezianischen Botschafter, Marco Dandolo, Antonio Giustiniani, Luigi Mocenigo und Pietro Pesaro, bei ihrer Rückkehr in die Heimath 1523 abstatteten (Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato edite da E. Alberi. Serie II, vol. 3. Relazioni della Corte di Roma nel sec. XVI, raccolte da T. Gar. Vol. I. Florenz, 1846, S. 77—120) findet sich folgende Notizüber Rom, welche einer Schilderung der, bekanntlich im Jahr 1506 gefundenen, Laokoongruppe sich anschließt:

„Es freist ans Unglaubliche, daß menschliche Kunst dahin gelangen konnte, ein so außerordentliches und zugleich so naturgemäßes Werk zu schaffen. Alle ist unversehrt daran, mit Ausnahme des fehlenden rechten Armes der Laokoon. Die Hauptfigur zeigt ein Alter von etwa vierzig Jahren, und gleicht dem Messer Girolamo Marcello bei San Tommaso; die beiden Knaben scheinen acht bis neun Jahre alt. Der König von Frankreich erbat sich, als er zu Bologna war, dieß Werk zum Geschenke von Papst Leo. Der Papst versprach es ihm; um aber das Belvedere dessen nicht zu berauben, beschloß er eine Kopie anfertigen zu lassen, um ihm diese zu schenken. Schon sind die Knabengestalten fertig, welche in einem Gemach stehen; aber der Meister, lebte er auch fünfhundert Jahre und machte er hundert Versuche, würde nie etwas Aehnliches hervorbringen können."

Wenn man die Kopie des Bandinelli sieht, welche gegenwärtig am Ende des hintern Korridors in der Galerie der Uffizien zu Florenz steht, so wird man die Wahrheit der Worte des venezianischen Berichterstatters inne.

Vasari im Leben Bandinelli's (Edit. Passigli, Florenz 1832, S. 782. Förster's deutsche Ausgabe IV. S. 128) berichtet, die Sache sey ursprünglich durch den Kardinal von Bibbiena während seiner Legation in Frankreich angeregt und dann durch den Kardinal de' Medici (Clemens VII.) unterstützt worden, welcher dann aber selbst auf den Gedanken gekommen sey, durch unsern Florentiner, dessen Hochmuth und Prahlsucht sich bei dieser Gelegenheit hervorthaten und ihm die bekannte, dem Tizian beigemessene Satire des alten Affen mit den beiden Jungen zuzogen, eine Kopie anfertigen zu lassen, um das Original zu retten, wie Ottavian de' Medici es mit dem Porträt Leo's X. von Rafael machte, welches Andrea del Sarto für den Markgrafen von Mantua kopiren mußte.

An derselben Stelle berichtet Vasari, Bandinelli habe den fehlenden rechten Arm des Laokoon durch einen von Wachs ersetzt, welcher von seiner Kunst eine schöne Probe abgelegt habe; nach diesem Modell sey sodann derselbe Arm an seiner Marmorkopie gearbeitet worden. Dieß setzt er in die Zeit Clemens' VII. Im Leben des Servitenmönchs Montorfeli (a. a. O. S. 921) erzählt er sodann, dieser habe den fehlenden

Digitized by Google

Arm (in Marmor) restaurirt — ob nach Baccio's Modell oder nach einem eignen, ist nicht ausgesprochen. Nach Fea (Miscellanea, T. I. Vergl. Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II. Abth. 2. S. 150) ist der gegenwärtige Arm, von Stuck, ein Werk Cornachini's, eines Bildhauers des 17ten Jahrhunderts.

Bandinelli's Werk wurde nicht, wie Vasari sagt, 1525 im Hofe des Mediceischen Palastes in Via larga aufgestellt, sondern 1531. Es ergibt sich aus folgender ehemals auf der Basis befindlichen Inschrift:

Auspice Clemente VII Pontifice maximo Baccius Bandinellus Florentinus Eques S. Jacobi faciebat et Laocoontem posuit in atrio illustrissimae Medices domus anno MDXXXI. X. Octobris.

Beim Verkauf des Palastes Cosmo's des Alten und Lorenzo's an die Familie Riccardi (1659) wurde die Gruppe nach dem Castno bei San Marco gebracht, von wo sie 1671 nach ihrem gegenwärtigen Platze wanderte. (Vergl. G. Bencivenni Pelli, Saggio istorico della R. Galleria di Firenze. Florenz 1779. Bd. I. S. 51 ff. Bd. II. S. 24.) Bei dem Brande, welcher am 12. August 1762 im westlichen Korridor ausbrach und die Schätze der Sammlung in die äußerste Gefahr brachte (über 100 Ellen des Dachs und der Decke brannten ab, und mehrere Statuen und Gemälde gingen in den Flammen unter), wurde die Gruppe beschädigt, aber nicht so bedeutend, daß sie nicht wieder hätte hergestellt werden können. Die Inschrift ist dieselbe, welche wir auf den meisten Werken des Künstlers finden:

Baccius Bandinellus Florentinus Sancti Jacobi eques faciebat.

Rt.

Lithographie.

Das Rathhaus in Bremen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von L. Gildemeister.[1]

Die prächtige Façade des Bremer Rathhauses, eines der wichtigsten Beispiele für die deutsche Architekturgeschichte, die bisher meines Wissens nur durch ungenügende kleine Stahlstiche oder mangelhafte Lithographien bekannt war, wird uns in der vorliegenden großen Lithographie (von 22 Zoll Höhe und 29½ Zoll Breite) in anschaulicher Weise, in einer mit meisterhaftem Verständniß gearbeiteten Darstellung vorgeführt. Die Ansicht ist vollkommen malerisch gehalten und gibt uns einen Blick auf das Gebäude und die gesammte Umgebung in ihrer heutigen Gestaltung. Helle Mittagsbeleuchtung läßt alles Wesentliche in genügendem Relief hervorspringen. Der Platz vor dem Rathhause, der den Vorgrund des Bildes ausmacht, ist von mannigfachen Volksgruppen erfüllt. Dem Beschauer gegenüber, am Ende des Platzes, vor der Mitte des Rathhauses, erhebt sich der mächtige Steinpfeiler, an welchem das ungeheure Riesenbild des großen, oftwärts abgewandten Rolands lehnt. Rechter Hand schließt das Bild durch ein gothisches Giebelhaus ab, dem zur Seite der Thurm des alten Domes emporsteigt, dessen Untergeschosse in romanischen, die Obergeschosse in frühgothischen Formen erscheinen. Auf der linken Seite, hinter dem Rathhause vorragend, werden alte Kapellenbauten sichtbar, in spätgothischen, zum Theil zierlichen Formen.

Das Rathhaus selbst ist in seiner Masse ebenfalls ein ursprünglich gothischer Bau. Damit ist jedoch in der Frühzeit des 17ten Jahrhunderts (seit 1602) ein Umbau vorgenommen, der alles Wesentliche, wenigstens an der Hauptfaçade, in den brillanten Formen des Renaissancestyles, nach dem damaligen Stande der Entwickelung desselben in Deutschland, erscheinen läßt. Eine Arkadenhalle, auf zwölf Säulen ruhend, ist dem Erdgeschoß vorgesetzt; über dem mittleren Theil der Halle erhebt sich ein höchst eleganter Giebelbau, mit phantastischen Giebelzierden schließend; die großen Fenster des alten Obergeschosses (die an der Seitenfaçade noch den ursprünglich spitzbogigen Schluß haben) sind geradlinig geschlossen und wechselnd mit antikisirenden Flachgiebeln und flachen Bogengiebeln gekrönt. Zwischen den Fenstern aber sind die Kolossalstatuen aus mittelalterlicher Zeit mit ihren gothischen Konsolen und gothischen Baldachinen beibehalten. — Das Ganze, verschiedenartiger Zeit angehörig, ist also nicht als eine selbstständig freie architektonische Komposition zu betrachten. Dennoch hat die Façade, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, sehr wesentliche Vorzüge. Fürs Erste den Vorzug eines sehr glücklichen Maßverhältnisses. Der Hauptkörper des Gebäudes erhebt sich über der vorgelegten Halle mit imposanter Energie, die durch die hohen Fensterdimensionen und das energisch vortretende Kröpfungsgesims angemessen bezeichnet ist, verstärkt wird. Dabei aber ist die eigenthümliche Wiederholung der Halle auf seine Weise beeinträchtigt; im Gegentheil macht die Kraft ihrer derben Säulen, der kühne Schwung der Bögen, welche die letzteren bei dreien Abständen verbinden, die derbe Fülle ihrer dekorirenden Theile besonders bei ihrer oberen Krönung, einen so entschiedenen wie erfreulichen Eindruck. Dasselbe gilt von dem breiten Erkebau über der Mitte der Halle, der zwar eleganter und feiner gehalten, in dem überall durchgehenden tüchtigen Relief seiner Theile aber doch von den Papierlemperstienen ähnlicher Art, die uns die heutige Kunst mehrfach griefert hat, unendlich weit entfernt ist. Zugleich ist in diesem Erkebau, in der sinnreichen Verknüpfung und Aus- und Umbildung antikisirender Einzeltheile zu einem neuen Ganzen von eigenthümlich selbstständiger Wiedung, eine so wohlthuende Gutheitwie, ein so schönes, sich überall gegenseitig bestimmendes Maß entwickelt, daß ich ihn, wie auch die Halle selbst, unbedenklich zu den schönsten und gültigsten Beispielen des Renaissancestyles rechnen muß. Nur die Brüstung über der Halle erscheint etwas willkührlich in ihren Formen, und noch ungleich mehr, zur daroeen, kleinlich spielenden Weise gesteigert, ist dasselbe bei der Giebelverkoration des Erkers und bei den kleineren Giebeln, die ein paar Dachfenster schmücken, der Fall.

Der Zeichner ist Architekt und hat als solcher in seiner Darstellung überall mit genauer Sachkenntniß, zugleich aber auch mit steter Rücksicht auf die erforderliche malerische Wirkung (auf die ohnehin der Architekturen des Renaissancestyles und der späteren Zeit soviel aufkommt) gearbeitet. Soweit es daher bei einer übersichtlichen Darstellung, wie der in Rede stehenden, thunlich ist, wird uns hier die mannigfachste Belehrung gegeben. Aber nicht bloß dieß: das Blatt an sich bringt einen durchaus wohlgefälligen künstlerischen Eindruck hervor; wir fühlen uns im Anschauen desselben voe eine so interessante wie charakteroolle lokale Individualität versetzt; die reiche Staffage ist mit vollkommen gemeßmäßiger Feiheit, der es auch an Anmuth und Laune nicht fehlt, behandelt, das Ganze in Ton und Stimmung, ohne wohlfeile Effekthascherei, ächt malerisch zusammengehalten. Wenn in der lithographischen Ausführung die Sicherheit des erfahrenen Steinzeichners hie und da vermißt wird, so entschädigt uns dafür hinlänglich die höherstehende Sicherheit der Originalarbeit, die überall unmittelbar erkennen läßt, was der Künstler gewollt hat.

Ich wünsche dem schönen Blatt umfassenden Beifall, aus den allgemeinen Gründen, die sich aus dem Vorstehenden ergeben, zugleich aber auch aus einem besonderen Grunde. Das Rathhaus ist in seinen Renaissancetheilen überaus reich an

[1] Zu beziehen von J. G. Heyse in Bremen. Preis 3 Thlr.

Digitized by Google

dekorirenden Einzelheiten, die sich, wie mir durch einstündige Kenner versichert wird (ich kenne das Gebäude bis jetzt nicht aus eigner Anschauung), durch schwungvolle Behandlung und sonstige Fälle überall sehr vortheilhaft auszeichnen sollen. Es würde daher sowohl für die Kenntniß der Kunst jener Epoche als zur fördernden Belehrung der heutigen Kunst gewiß ein sehr dankenswerthes Unternehmen seyn, wenn der Zeichner des Blattes sich entschlösse, eine möglichst umfassende Reihe von Detailblättern über die Dekorationen des Rathhauses, ebenfalls in bildlich materieller Darstellung (nicht im trocknen Umriß) folgen zu lassen. Wir haben von Seiten der Wissenschaft dem Architekturfreund jener Zeit, zumal die Entwickelung desselben in Deutschland, selther noch nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und würden daher jede Gelegenheit, unser Urtheil möglich gründlich zu berichtigen, sehr dankbar erfassen. Wir können aber auch für unsere weltkärgliche Kunst, die in der architektonischen Dekoration nur allzu häufig, hier in eine typische Plumpheit, dort in eine nüchterne Schächternheit übergegangen ist, Beispiele und Vorbilder einer lebenvoll gebliebenen Fülle recht sehr gebrauchen, und unsere Architekten werden sie hoffentlich um so lieber entgegennehmen, wenn unser eigne vaterländische Vergangenheit und diese nützlichen Beispiele liefert.

F. Kugler.

Nachrichten vom December.

Denkmäler.

Danzig. Das fünfte Heft von Band 6 der neuen preußischen Provinzialblätter enthält folgenden Bericht: „Vor etwa zwei Monaten wurde bei Gelegenheit eines Brückenbaues von den Schaarbeitern am Hagelsberge vor Danzig ein Kellnes interessantes Kunstwerk ausgegraben. Es ist ein ellipsoidenförmiger Krug von gebranntem Thon, etwa 6 Zoll hoch, 4 Zoll breit und mit einer Glasur umkleidet, welche an den mehresten Stellen das Braun, an den verschiedenen, z. B. in dem Grunde unter den Porträts und Wappenschilden, sowie in den Vertiefungen der Gliederungen ins Lasurblaue spielt. Hals und Schenkel des Kruges sind leider abgebrochen, alle übrigen Theile, insbesondere die Ornamente wohl erhalten. Diese Ornamente, mit denen er bedeckt ist, bestehen vorzüglich in einem unter dem Halse umlaufenden Fries von erhabener Arbeit, der durch Säulchen, auf denen Bogen ruhen, in zehn ganze Felder und ein halbes Feld abgetheilt ist, innerhalb welcher sich eine Anzahl Porträts, Wappenschilde nebst andern Zubehör in folgender Ordnung befinden: Ein halbes Feld mit halbem Bogen enthält die Jahrzahl 1587. Auf dem ersten vollständigen Felde ein getrntes männliches Porträt, Brustbild mit dem Buchstaben K. F. Auf dem zweiten ein Wappenschild mit drei Lilien. Auf dem dritten ein ungetrntes weibliches Porträt. Auf den vierten ein getrntes Porträt eines übrigen Greises mit dem Buchstaben K. H. Auf dem fünften ein Wappenschild in vier Felder getheilt, über deren Mitte sich ein kleines Wappenschild mit unkenntlicher Bezeichnung erhebt. Die Felder links enthalten oben vier Lilien, unten einen Löwen oder Greifen, die Felder rechts oben geflammelige Balken in mehreren horizontalen Gliederungen, unten drei schräge Balken. Auf dem sechsten ein weibliches ungetrntes Brustbild. Auf dem siebenten ein getrntes übriges männliches Porträt mit dem Buchstaben K. P. Auf dem achten ein Wappenschild, in welchem ein Adler mit Arm und Schwert steht. Auf dem neunten ein weibliches getrntes Brustbild. Auf dem zehnten, mit welchem der Reis abschließt, ein Wappenschild mit einem Monogramm, in welchem man die Buchstaben I. E. M. liest. — Je ein männliches und ein weibliches Porträt sind mit den Gesichtern gegen einander gekehrt, so daß zweifelsl je zwei Porträts und das dazwischen befindne Wappenschild zusammengehören. Uebrigens ist der beschriebene Reis unter dem abgebrochenen Henkel etwa im vierten Theile seines Umfanges leer gelassen, so daß die bezeichneten Felder denselben nicht ganz ausfüllen. Ueber dem Reise sind wulst- und fehlenartige Gliederungen, unter dem Reise ebenfalls einige unregelmäßige Gliederungen, darunter folgen acht nach unten verjüngt zulaufende Felder, in deren jedem ein und derselbe Ornament sich wiederholt; ganz unten bilden noch einige unbere kleinere Gliederungen und ein großer Wulst den Fuß des Gefäßes. Die Porträts, Wappen, Bogen, Säulchen, die Verzierungen und Gliederungen sind sämmtlich von erhabener Arbeit en bas relief und treten auf dem dunkelblauen Grunde recht frisch und lebhaft hervor. Was die Bilder des Reises betrifft, so dünkt es mich unzweifelhaft, daß der Künstler unter dem K. F. den König von Frankreich, Heinrich III. meinte, dessen Gemahlin Louise von Boudemont er als eine Prinzessin nicht königlichen Stammes ohne Krone darstellte, sowie derselbe hinzgen der Gemahlin des K. P., der ebenfo unzweifelhaft der König von Polen Sigismund III. ist, als einer österreichischen Prinzessin die Krone gab. Was aber das K. H. und das Monogramm [1] bedeuten und welche Veranlassung das Jahr 1587 zur Zusammenstellung dieser drei Paare darbot, wünschte ich durch einen in diesen Verhältnissen Eingewohnteren entrathselt zu sehen. Der Krug ist jetzt im Besitz des Sanitätsraths Dr. Behrend in Danzig.

Danzig, 20. Sept. 1848. Theodor Hirsch.

[1] In dem i. K. vierte der Name des Künstlers, in dem M. sein Wohnsitz zu suchen sey.

Madrid. Es ist im Plan, dem großen Maler Murillo ein Denkmal zu errichten. Die Königin Isabelle hat sich mit 10.000 Realen an die Spitze gestellt.

Baumerke.

Paris. Bei einer auf Befehl der Administration angestellten technischen Untersuchung des Pantheons hat sich ergeben, daß dieses Gebäude bei dem Zustandstand namhafte Beschädigungen erlitten hat und einer Restauration bedarf, welche von dem Architekten des Pantheons auf 60.000 Fr. voranschlagt worden ist. Es wird jedoch zunächst nur an die dringendsten Ausbesserungen gegangen werden.

Neu-York. Das hiesige Porttheater ist ein Raub der Flammen geworden. Der Brand soll von den Funken ausgegangen seyn, die ein Anzünder auf das Mauerwerk des Schornsteins fallen ließ.

Malerei.

Berlin. Der Historienmaler, Professor Begas, hat von dem Könige den Auftrag erhalten, für dessen Galerie berühmter Zeitgenossen das Bildniß des Dichters Peter v. Cornelius anzufertigen.

Brüssel. Der berühmte Miniaturhalter befindet sich gegenwärtig hier, um den König der Belgier zu malen, da im hiesigen Schlosse des Königs noch kein Oelgemälde desselben vorhanden ist.

Madrid. Die Königin hat das Bild des Don José Ulrera: „Guzman der Gute bei der Belagerung von Tarifa," dessen Werth durch ein Zeugniß der Königl Hofmaler beglaubigt worden war, zur Unterstützung des Künstlers für 12,000 Realen (1330 Thaler) ankaufen lassen.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Baden-Baden. Neuerlich sind in hiesiger Stadt sehr bedeutende antike Römerbäder von großem Umfang und kunstreicher Einrichtung entdeckt worden. Die Vorlegung der Nachgrabungen hat man jedoch bei der strengeren Witterung einstellen müssen. Außer prachtvollen Behältern und Schwimmbädern hat man auch die Reste eines Laconicum aufgefunden. Die Substruktionen desselben deuten so dicht bei den Grundmauern der Pfarrkirche, daß sie entweder beim Legen der letzteren abschellen und mit großem Fleiße geschont worden, oder aber, was wahrscheinlicher ist, der Chor der Pfarrkirche ist auf den Ausdamentien eines Theils der Römerbäder, vielleicht eines Tempels der Aesculap oder der Hygiea, ursprünglich erbaut gewesen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Die mittelalterliche

Kirchenbaukunst in England.

Von

M. H. Bloxam.

Nach der 7ten Auflage überseyt und mit Anmerkungen versehen.

Nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren.

8. Kartonnirt. 2 Thlr.

Jedem Freunde der Kunst wird dieses Werk hauptsächlich durch die Anmerkungen und die Einleitung von Dr. Heußlmann besonderes Interesse gewähren.

Verlag von **E. A. Haendl** in Leipzig.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 8. Donnerstag den 22. Februar 1849.

Ueber die Zukunft des archäologischen Instituts in Rom.

Sendschreiben an die Herausgeber des Kunstblatts.

Wenn es schon für ein Individuum eine keineswegs angenehme Ueberraschung ist, seinen eigenen Namen in die Todtenlisten eingezeichnet zu finden, so bringt eine solche Verbreitung falschen Gerüchts doch eine noch weit ungünstigere Wirkung hervor, wenn davon eine ganze Gesellschaft von Männern betroffen wird, die, indem sie gemeinsam und unverdrossen an dem Lebenswerk thätig sind, sich solch eine Bankerotterklärung am wenigsten träumen ließen. In einem solchen Falle aber befindet sich ganz wider alles Erwarten das Institut für archäologische Korrespondenz in Rom, von dem in Ihrem geehrten Blatte [1] behauptet wird, daß seine Thätigkeit „gebrochen“ sey, während man gleichzeitig dem Publikum glauben machen möchte, daß von Rom aus zunächst nichts mehr zu erwarten sey.

So weit ist es denn doch noch nicht mit uns gekommen! Ja, ich darf sogar hinzufügen, daß zu solchen Befürchtungen niemals weniger Grund vorhanden gewesen ist, als eben jetzt. Als der politische Zeitensturm im vergangenen Jahre mit seiner ganzen verheerenden Macht über uns hereinbrach, als die prachtvollen Säle des Vatican plötzlich verödet standen, als Niemand mehr von Kunst etwas sehen oder von Wissenschaft etwas hören mochte, da würde es nicht bloß begreiflich, sondern auch natürlich gewesen seyn, wenn wir unsre Arbeiten eingestellt und unsere Beobachtungsposten verlassen haben würden. Statt dessen haben wir vorgezogen, große und langwierige Arbeiten mit Geduld und in aller Stille ruhig zu fördern und der Wissenschaft seinen Augenblick, selbst in stürmischer, hoffnungsloser Zeit zu verunreinen. Dafür hätten wir auf Anerkennung, wenigstens auf Nachsicht rechnen dürfen, während wir statt dessen jetzt in die Todtenlisten aber, was noch weit schlimmer ist, in die Invalidenregister eingetragen werden.

„Mißwehr entschuldigt Selbstlob.“ Auf diesen Ausspruch des großen Lessing hin dürften wir daher es vielleicht wagen, dasjenige zu unsern Gunsten vorzubringen, was wenigstens unser fortgesetzte Lebensthätigkeit beyzeugen könnte. Es würde sich dabei von den nicht sowohl zahlreichen, als soliden und wohlgeschulten Kräften, die dem Institut an Ort und Stelle zu Gebote stehen, manches Gute und Trostreiche sagen lassen. Es würde sich dabei nachweisen lassen, daß die Anstalt nicht bloß ihr Werk kräftig fördert, sondern bei Beschaffung derselben auch Verbesserungen der Methode und Vereinfachung der Mittel wahrnehmen läßt. Wir wollen indessen gern auch auf dieses uns in dem gegenwärtigen Falle zustehende Recht verzichten und auf Dinge hinweisen, die von allen persönlichen Beziehungen unabhängig sind.

Der Archäologie kommt es zunächst allerdings auf Bereicherung des Materials an, welches trotz seiner Fülle, namentlich für die Geschichte der Kunst, noch sehr viele Lücken unausgefüllt gelassen hat. Diesem Bedürfniß nach Vervollständigung des Apparats können nun aber wöchentliche oder monatliche Notizen, wie Sie Ihr Blatt seit einem Vierteljahrhundert so fleißig gibt, nicht genügen. Auch reichen dazu Aufsätze nicht aus, wie sie allenfalls auch ein Dilettant zu seinem Amusement und zur Unterhaltung des Publikums hervorrichten im Stande ist. Es werden zu solchem Zweck ernste Arbeiten verlangt, die mit einer gewissen Gewähr eintreten und welche auf Autopsie, auch auf der Geschicklichkeit, von eignen Beobachtungen Nutzen zu ziehen, beruhen. Für solche Arbeiten wird aber ein gewisser Gehalt verlangt. Ein archäologisches Monatsblatt kann einen solchen aber gar nicht gewähren. Es würde Gehalt vorhanden seyn, daß der schwache Bau desselben unter der Last einzigen Publikation der Art zusammenbräche, oder daß seine Leserwelt daran erwungen möchte. Beispiele, die gleichzeitig zur Ergänzung Ihrer laufenden archäologischen Notizen dienen können, werden die Sache deutlicher machen.

Vor drei bis vier Jahren hat ein gewisser Alessandro François, der in der Aufsindung der in der Erde verborgenen Grabeschätze einen bewundernswürdigen Takt und preiswürdige Ausdauer besitzt, eine Vase entdeckt, die trotz des fragmentarischen Zustands, in dem sie auf uns gekommen ist, 115 Inschriften liefert, welche nicht bloß für das Verständniß der dargestellten Gegenstände, sondern auch sprachlich, ja sogar philologisch von hohem Interesse sind. Seine wahre Bedeutung aber hat dieses unvergleichliche Denkmal in seiner kunstgeschichtlichen Wichtigkeit. Es liefert uns nämlich den archaischen Styl in vorzüglicher Reinheit, was bei diesem Umfang der Darstellungen und bei einer solchen Fülle der sinnig verflochtenen Gegenstände von großem Belang ist. Für die authentische Bekanntmachung eines solchen Monuments ist gegenwärtig kaum eine andere Anstalt eingerichtet, während sie das Institut mit Leichtigkeit bewerkstelligt und dem Publikum dafür gar nicht einmal eine besondere Auflage abfordert. Freilich begnügt es sich dabei von den reinen strengen Formen, die die Umrisse darbieten, einfach Rechenschaft zu geben und für diejenigen, welche für den Seelengehalt derartiger Kunstwerke Sinn und Verstand haben, wird die Publikation auch ohne gelbe Brühe und geistlose schwarze Garnirung hinreichendes Interesse haben. — Die Publikation der François-Vase also hat die gelehrte und künstlerische Welt jedenfalls noch von der „gebrochenen“ Thätigkeit des Instituts zu erwarten, und da dieselbe allernächst erfolgen wird, so dürfte man gut thun, bis dahin wenigstens jedes Urtheil über den Marasmus dieser Anstalt zu suspendiren. Jedenfalls wird sich dabei so viel herausstellen, daß die Archäologie vor der Hand noch an dem archäologischen Monumentenheft derselben ein keineswegs verachtenswerthes, auch nicht so leicht zu ersetzendes Organ besitzt.

Das archäologische Institut ist in einer Zeit gegründet worden, in welcher für die in Grabesnacht verborgenen Schätze des Alterthums der jüngste Tag gekommen zu seyn schien. Damals war es kaum im Stande, alle Thatsachen aufzuzeichnen, die allerwärts zum Vorschein kamen. Von einem Verarbeiten aller dieser bunten Materialien konnte noch viel weniger die Rede

[1] Nr. 68 vom Jahr 1848.

Digitized by Google

seyn. Dazu fehlte selbst — damit ich mich so ausdrücke — die Maschinerie. Denn sowie gewisse Phänomene der Natur nicht genau untersucht werden können, ohne daß man entweder Fernröhre oder Mikroskope zu Hülfe nimmt, so lassen sich auch ganze Klassen der Denkmälerwelt nicht einmal richtig beschätzen, ohne daß genaue Vergleichungen mit Hülfe von Maaß und Gewicht angestellt werden. Dazu haben freilich nur wenige das Zeug, selbst Archäologen von Fach begnügen sich mit den Angaben des Nominalwerthe, die ihnen entweder Künstler oder Kunsthändler überliefert haben, und nur sehr vereinzelte Forscher folgen dem Beispiel großer Naturforscher, welche mit unablässigem Eifer die Thatsachen mit allen ihren Abweichungen und Ausnahmen einzeichnen, die sie zu beobachten Gelegenheit haben: unbekümmert, ob je das Publikum diese ihre mühevollen Arbeiten berücksichtigen oder bemitleiden werde.

Der Erfolg der Philologie hat der Archäologie den Kopf verrückt. Jene hat fast ein ganzes Vierteljahrhundert hindurch ihre Laboratorien in Barbichen verwandelt und dem buchstabirenden Publikum den alten Steckstich wurmstichiger Texte in tausendmaliger Weisen zubereitet. Es ist ein schmählicher Handel mit dem Abhub eigener tüchtiger Studien getrieben worden, und wenn man bedenkt, daß mit Ausnahme von Gottfr. Hermann's Ausgaben der Tragiker keine der anderen gangbaren Editionen die metrischen Schwierigkeiten nicht einmal ehrlich anzeigt, so sollte man fast an der Mündigkeit des menschlichen Geistes, der sich so gröblich betrügen läßt, verzweifeln. — Nicht viel besser aber hat es die Archäologie gemacht. Das Buhlen um den Beifall des großen Publikums hat ihr das Zutrauen desselben vollends ganz entzogen, zumal für die elementare Bildung derselben verhältnißmäßig wenig geschehen ist. Statt sich die Last der Publikationen einander abzunehmen, haben sie sich die ohnehin schwierige Aufgabe durch übel verstandene Eifersucht erschwert, und statt durch Mittheilung ihrer gesammelten Schätze einander zuvorzukommen, sich mit der Vertheilung von Pausen oder leichten aber treuen Umrissen zu begnügen, haben sie unnützen Aufwand veranlaßt und durch Einführung einer traurigen, durchaus modernen Eleganz die alten Vasengemälde in Tarockkarten verwandelt und damit das Publikum dem Achten und wahren Schönen eher entwöhnt, als für das Verständniß desselben zubereitet. Die Lithographie hat dann vollends noch wilige Hand geboten, dem Dilettantenpublikum Sand in die Augen zu streuen, und statt der reinen durchgebildeten Formen, welche die alte Skulptur selbst in ihren schwächeren Erzeugnissen wahrnehmen läßt, hat man malerischen Effekt zu genießen bekommen.

In allen diesen Dingen hat das archäologische Institut eine streng entgegengesetzte Tendenz verfolgt. Schmucklosigkeit der Publikationen hat der Treue und dem Gehalt derselben zum Probierstein dienen müssen. Die Schwierigkeiten, mit denen der Herausgeber dabei zu kämpfen hat, sind namenlos; die wenn auch nur theilweise Beseitigung derselben ist undankbar; die Selbstkontrole ist allezeit sehr entmuthigend. Das Eine, was man dabei fortwährend vor Augen haben muß, ist die Bestimmung solcher Nachbildungen, welche ja keine andere ist, als auf den Gehalt der Originale hinzuweisen. Ersetzt sollen und können ja diese dadurch nie werden. Aber einen richtigen, adäquaten Begriff sollen sie von ihnen wecken, und dazu bedarf es vor Allem der Prunklosigkeit.

Die mühevoll ausgeführten Kupferstiche der Specimens of ancient sculpture, welche die Society of Dilettanti in London mit einem unsäglichen Mittelaufwand zu Stande gebracht hat, sind für den archäologischen Elementarunterricht völlig unbrauchbar. Sie geben nicht bloß keine genügende Vorstellung von den Originalen, sondern ganz irrige und falsche. Ja selbst Bouillon's Musée de sculpture ist, sobald es auf die Darlegung des ethischen Gehalts antiker Kunstvorstellungen ankommt, kaum oder doch nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen.

Für kunstgeschichtliche Demonstrationen sind solche Luxusstiche noch weit weniger zu gebrauchen. Dabei kommt es auf die Hirnrung von Momenten an, zu deren Darstellung ein sicheres, festes Wollen und ein künstlerisches Wissen verlangt wird, wie es die Archäologie erst den Epigonen zu vermitteln im Stande seyn möchte. Wir Andern sind alle zu sehr in Vorurtheilen aufgewachsen und dürfen kaum hoffen, durch strenge Schule uns selbst noch etwas von dem anzueignen, was hier allein Noth thut. Einzelne begabte und schon jetzt an Erfahrung reiche Persönlichkeiten schienen dazu berufen zu seyn, der Archäologie diesen wichtigen Dienst zu leisten und die Kunstgeschichte, welche bis jetzt so zu sagen eine nur mythische Behandlung erfahren hat, auf das Gebiet der Wirklichkeit überzuführen. Die so Befähigten hier zu nennen, hieße ihnen einen schlechten Dienst erweisen. Es genügt vorerst zu wissen, daß solche Kräfte und solche Bildung vorhanden sind.

Die Skulpturen von Bouvrom, welche aller Wahrscheinlichkeit nach das Grabmal des Mausolus geschmückt haben und welche daher für die Kenntniß einer der schönsten Entwickelungsmomente griechischer Skulptur von unberechenbarer Wichtigkeit sind, haben neben den Werken des Phidias, neben den Skulpturen von Xanthos und neben den Basreliefs von Phigalia in dem Britisch Museum einen sicheren und den Studien vortheilhaften Aufbewahrungsort gefunden. Lange aber, bevor die britische Hauptelemacht diesen kunstgeschichtlichen Schatz zu heben im Stande gewesen war, hat eine deutsche Frau, welche für Kunst und Wissenschaft Sinn und Eifer liegt, einen gleich werthvollen, ja vielleicht in Rücksicht der Treffsichkeit der Erhaltung der betreffenden Monumente noch ungleich wichtigeren Fund gethan. Mod. Mertens-Schaffhausen hat in einem Genueser Palast ein Friesstück entdeckt, welches Amazonenkämpfe darstellt, welche die des Frieses von Phigalia weit übertreten, ja an Treffsichkeit der Arbeit und Feinheit des Stils nahe an die Gestalten des Parthenonfrieses heranreichen. Ihr verdankt das archäologische Institut Gypsabgüsse, deren Vergleichung mit den von Bouvrom angelangten Denkmälern die Identität der Schule und der Arbeit außer allen Zweifel gestellt hat. Auch von diesen kunstgeschichtlich so wichtigen Monumenten hat das Publikum die Bekanntmachung durch das archäologische Institut zu erwarten. Daß solche Platten seit Jahren druckfertig daliegen, kann wenigstens so viel beweisen, daß für seine alten Tage gesorgt ist und daß es eher an Fülle des Stoffs als an Mangel desselben insofern zu leiden hat, als es in der That nicht im Stande ist, alle bei ihm angehäuften Materialien mit einem Male in Umlauf zu setzen. An der Mittheilung der Entdeckung der Mod. Mertens hat das Publikum also von Rom aus immer noch etwas zu erwarten, selbst für den Fall, daß die Thätigkeit des archäologischen Instituts wirklich „gebrochen" werden sollte.

Es gab eine Zeit, in welcher unsere haarbeuteligen römischen Widersacher das Institut Institut der bemalten Vasen spottweise zu benennen pflegten. Jetzt würde dieser Ausdruck wenig passend seyn. Griechische Skulpturen ersten Ranges unterbrechen die Reihe jener Denkmäler mehr speziell archäologischen Interesses auf das mannigfaltigste. Zu den schönsten Bereicherungen dieser Art gehört ein Friesstück, welches angeblich aus Benedig stammt und welches durch den dargestellten Gegenstand nicht weniger wie durch den freien griechischen Stylvortrag ausgezeichnete Kenner des Schönen überrascht hat. Campana hat das Verdienst, dieses schöne und gehaltreiche Werk aus dem Dunkel, mit welchem es die stupide Procht eines verödeten Palaste umgab, ans Tageslicht gezogen zu haben. Es stellt eine reich entfaltete Scene aus der Niederlage der Niobiden dar und rückt diesen Gegenstand näher an die Konzeptionen des Skopas heran, als jedes andere Denkmal dieses

Digitized by Google

Gegenstandes, wenn man die verstümmelte Statue des Museo Chiaramonti annimmt. Auch von diesem herrlichen Kunstwerk wird das Institut trotz seiner „gebrochenen" Kräfte dem Publikum treue Abbildungen vorzulegen noch im Stande seyn. Campana selbst hat zwar eine prachtreiche und auch geistvolle Lithographie davon vorbereitet, allein auch diese dürfte in Absicht dessen, was sich das Institut bei Nachbildungen dieser Art zum Ziel gesetzt hat, nicht durchaus und in Allem genügen.

Wenn man manchmal meint, mit den Entdeckungen von bedeutenderen Marmorwerken habe es vorerst nun ein Ende, wenn man sich schon anschickt, unsere Museenschätze, die, trotz der Wildjagd auf Inedita, noch keineswegs erschöpft sind, auszubeuten und zu solchem Zweck einer methodischen Durchsicht zu unterwerfen, da öffnet sich plötzlich der Schooß der Erde und gibt uns wieder für lange Zeit vollauf zu thun. Selbst unter den Stürmen des vergangenen Jahres sind wir durch einen solchen unvermutheten Fund überrascht worden. Gegenwärtig würde derselbe wahrscheinlich unbeachtet geblieben oder der Vergessenheit aufs Neue überliefert worden sein, wenn das Institut trotz seiner „gebrochenen" Kräfte sich der Hebung dieses Schatzes nicht beeifrigt hätte.

Auf einem dem Kapitol von S. Giovanni in Laterano gehörigen Grundstück, Centorelle genannt, welches vor Porta Maggiore gelegen ist und im vorigen Jahrhundert einige sehr kostbare Marmorwerke geliefert hat, sind im vergangenen Sommer mehrere Reliefe ausgegraben worden, die sich zwar, was Styl und Kunstwerth anbetrifft, nicht neben den oben aufgeführten Erzeugnissen griechischen Meißels nennen lassen, welche aber von um so größerem Interesse rücksichtlich des Inhalts sind. Wir sehen uns durch diese mehr naiven als kunstgetreuen Darstellungen plötzlich mitten unter die baulichen Denkmäler des kaiserlichen Roms versetzt, und den Nachforschungen Dr. Brunn's, dem die Untersuchung dieser merkwürdigen Reste übertragen worden ist, scheint es bereits gelungen zu seyn, selbst einige verdorbene Stellen der römischen Topographie durch Vergleichung mit der Wirklichkeit zu beleben. Untersuchungen der Art lassen sich nur an Ort und Stelle führen und bei denselben stelle es sich gerade recht scharf und klar heraus, von welchem unberechenbaren Nutzen ein fester Beobachtungsposten, wie ihn das Institut bildet, ist. Mit den bloßen Abbildungen dieser Denkmäler würde Niemand groß etwas anzufangen im Stande seyn, ließen sich anders dieselben ohne die kundige und strenge Beaufsichtigung eines Archäologen herstellen. Es würde selbst dann nicht viel dabei herauskommen, wenn ein Gelehrter sich eigens nach dem Fundort begeben wollte, um die Originale in Augenschein zu nehmen. Zeit und Muße, ruhiges Erwägen aller Eindrucspunkte und die absichtslose Vergleichung tausend kleiner, kaum mit Namen aufzuführender Nebenumstände müssen dabei das Beste thun. Dieß hat sich auch diesmal recht deutlich gezeigt, wo ein von vielen dergangener Irrthum nur dadurch hat beseitigt werden können, daß man alle Möglichkeiten durch methodische Vergleichung hat genau prüfen können. Ein Obelisk, den man vor einem Grabmal aufrichten zu sehen gemeint hatte, hat sich in etwas ganz Anderes, weit Lehrreicheres verwandelt und eine große Menge auf den ersten Blick kaum zu überstehenden Details steht bereits aufgeklärt da.

Abgesehen davon, daß die persönlichen Verbindungen des Instituts den Zugang zu diesen überaus merkwürdigen Denkmälern haben eröffnen helfen, sie würde es ohne die demselben zu Gebote stehenden für Arbeiten der Art eigens eingeübten künstlerischen Kräfte jedem Anderen recht schwer geworden seyn, diese Masse sinnverwirrender Einzelnheiten in genaue und für den Zweck einer schlichten Publikation genügende Zeichnungen zu übertragen. Alles dieß ist trotz der „gebrochenen" Kräfte der Anstalt bereits geschehen und, sobald sich die Gelegenheit darbieten wird, mit dieser wichtigen und schwierigen Arbeit hervorzutreten, wird sich zeigen, ob wir diese graufige Zeit über in Winterschlaf verbracht oder so angewandt haben, daß dadurch das Wirken des Instituts jedenfalls noch für einige Jahre gesichert ist. Dieß ist nicht bloß eine Redensart, sondern wir sind in der That so eingerichtet, daß der Kern der monumentalen Publikationen wenigstens für zwei Jahre fertig vorbereitet liegt. Wir verstehen darunter Denkmäler ersten Ranges, die sich in archäologischen Almanachen nicht unterbringen lassen, während wir solchen Kollateralpublikationen wochenlich ganz anständige Beiträge abzugeben im Stande seyn würden, ohne unserer Anstalt dadurch wesentliche Elemente ihrer Thätigkeit zu entziehen. Man hätte dieß berücksichtigen und so lieblos über das, was von Rom aus auch in gegenwärtigen, allerdings sehr traurigen Zeitläufen zu erwarten stehe, nicht absprechen sollen. Mehr noch als das, was der allerwärts ergiebige Boden darbietet, sind die tüchtigen, jungen aber wohlgezeitigten Kräfte in Anschlag zu bringen, die das Institut mit Stolz sein nennen darf, weil sie durch dasselbe und zum Theil in seinem Dienst zur Ausbildung gekommen sind.

Das Eingehen des neapolitanischen Bulletting rechnen wir für einen verhältnißmäßig geringen Schaden. Das geschäftsmäßige Einbuchen archäologischer Thatsachen ist für die Wissenschaft so förderlich nicht, als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Zur Hebung archäologischer Schätze ist eine gewisse Begeisterung unerläßlich. Diese aber fehlte den Arbeiten der sonst ehrenwerthen Herausgeber jener Zeitschrift ganz und gar. Die Beschreibung eines poetisch entworfenen Basengemäldes unterschied sich gemeiniglich in nichts von dem trockenen Ton einer aktenmäßigen Darlegung eines Civilprozesses. Dagegen mußte selbst ein solches nüchtern verwaltetes Archiv durch die Reichhaltigkeit und Frische der Materialien jede ähnliche transalpinische Unternehmung aus dem Felde schlagen. Wenn dasselbe daher Platz macht, so kann dieß Veranlassung werden, verdoppelte Kräfte zum Ersatz desselben aufzubieten. Sollte dagegen das archäologische Institut wirklich eingehen müssen, so läßt sich dessen Thätigkeit, die nicht mehr an wechselnde Persönlichkeiten geknüpft ist, sondern auf einer festen Tradition beruht, deren wohlthätigen Einfluß jüngere Gelehrte selbst bei einem flüchtigen Aufenthalt in Italien in Erfahrung gebracht haben werden, auf ähnliche Weise nicht ersetzen.

Es ließen sich noch viele Leistungen namhaft machen, die das Institut, das besser ist als sein Ruf zu syn scheint, sicher zu beschicken im Stande seyn wird, mußte man nicht fürchten, Dinge zu verbreiten, die sich von selbst verstehen. Sollte aber ja seine Thätigkeit auf unerwartete Schwierigkeiten und lebensgefährliche Hindernisse stoßen, so würde dann doch sicherlich das am meisten zu beklagen seyn, daß die Untersuchungen über die autochthone Geschichte Italiens dadurch vielleicht für immer abgebrochen werden würden. So wird in dem nächsten Denkmälerheft eine ostische Inschrift erscheinen, die an Bedeutung und Werth selbst den Gippus Aveilanus übertreten dürfte: ohne die dem Institut zu Gebote stehenden Verbindungen würde aber dieses Denkmal wohl noch lange der Wissenschaft vorenthalten geblieben seyn. So sind auch alle darauf bezüglichen Notizen geschert worden und Dr. Henzen's Auslegung dieses merkwürdigen Sprachdenkmals wird beweisen, daß die gelehrte Welt auch von dieser Seite her noch etwas aus Rom zu erwarten hat.

Die italische Kunstgeschichte, welche selbst in kulturhistorischer Beziehung von so hoher Bedeutung ist, erheischt noch viele Nachforschungen an Ort und Stelle. Alles, was bis jetzt darüber vorgebracht worden ist, muß so ziemlich als Kinderspiel betrachtet werden, wie sich dieß deutlich zeigt, wenn wir uns plötzlich Monumenten gegenüber befinden, die allen bis dahin aufgestellten Theorien und Hypothesen zu spotten scheinen. Ich rechne dahin eine lebensgroße Gruppe von gebrannter Erde, die einen Sa-

Digitized by Google

lophag trint, welcher in der Gräberstadt des alten Cäre-Agylla aufgefunden worden ist. Sie stellt ein tuskisches Ehepaar von so frappant nationalen Zügen dar, daß der Anblick in der That etwas von der verstreienden Kraft des Gegenüberhauens zu haben scheint. Die erfahrensten Künstler und Kunstkenner sind einige Zeit perplex vor diesem Denkmal geblieben und es setzt mehr als gemeine Uebung voraus, zu sagen und nachzuweisen, ob wir hier den Ausgangs- oder den Schlußpunkt einer eigenthümlichen Kunstbewegung vor uns haben? Das Institut wird auch dieses merkwürdige Denkmal publiziren, die Weise aber, in welcher es eine so schwierige Publikation in Angriff nehmen soll, erheischt doppelte Ueberlegung und gründliche Berathung.

Gleichzeitig und an gleichem Orte ist eine Wandmalerei aufgefunden worden, die zu den interessantesten Resten dieses Kunstzweig gehört. Die Darstellung selbst zwar ist weder umfangreich, noch absolut neu. Sie bezieht sich auf eine Opferszene, bei welcher sterbliche Mädchen von Flügelfiguren davongetragen werden. Der Styl ist alterthümlich und nicht ohne eine gewisse Großartigkeit der Auffassung. Das aber, was dieses Denkmal so überaus merkwürdig macht, ist die technische Praktik, welche man hier angewandt findet. Die monochromen Gemälde sind nämlich nicht wie anderwärts auf den Mauerbewurf aufgetragen, sondern auf große Platten von gebrannter Erde, die ihnen natürlich einen ganz anderen Schutz haben gewähren können, als Kalkunterlage und selbst Felsenwände. Bei dieser Gelegenheit lernen wir aber auch wieder das Trügerische des schriftlichen Vertrauensbruches bei der Lösung kunstgeschichtlicher Fragen kennen. Dieß ist offenbar einer von den Fällen, wo man ebensowohl von Wandgemälden wie von Tafelgemälden reden kann, je nachdem man das Ganze oder die Theile, aus denen es sich zusammensetzt, vor Augen hat. Es steht daher sehr zu fürchten, daß bei den heftigen Streitigkeiten, die man über diesen Gegenstand geführt hat, viele derartige Mißverständnisse untergelaufen sein mögen. In der Topographie ist Kauf und Spathen entschieden von größerer Wichtigkeit, als die subtilste physiologische Wortklauberei, aber auch die Kunstgeschichte, wenn es ihr um Wahrheit und reelle Belehrung zu thun ist, hat weit mehr von konkreter Auffassung als von spitzfindigen Definitionen zu erwarten. Sind einmal die Fakta erhärtet und die zu einem gewissen Umfang erschöpft, dann kann sich der Archäolog mit um so größerer Sicherheit dem Studium der Texte ergeben, deren aufrichtiges Verständniß allerdings nicht bloß wie eine Fackel in dunkler Nacht, sondern wie die Seele wirkt, die Athene den stummen Bildungen des Prometheus einhaucht. Vorzeitige Vermischung des Gehalts beider Welten, die einander polarisch gegenüberstehen, führt aber entweder zur Selbsttäuschung oder zu jener endlosen Begriffsverwirrung, der wir allerorts, besonders aber auf dem Gebiete der Mythologie begegnen. Wer gut unterscheidet, lehrt gut und wer etwas Tüchtiges lernen will, muß sich der Einseitigkeit seines Handwerks nicht schämen. In den Minen wird kein Mensch von gesunden Sinnen das Metall auch ausschmelzen wollen. Gleichwohl verlangt man von dem Archäologen noch weit mehr. Von dem archäologischen Institut aber schient man sogar zu verlangen, daß es sein eigner Herodt seyn soll und wenn es nicht in Zeiten seine gesandtschaftlich beglaubigten Lebensatteste einsendet, so schreit die archäologische Büreaukratie Zeter und verkündet seine Hinfälligkeit, seinen Marasmus, ja nahen Tod. Hoffentlich wird die obige Darlegung des wahren Thatbestands, bei welcher auf solche Rücksicht genommen ist, welche aus der Klaue den Löwen zu erkennen im Stande sind, genügen, das wohlgesinnte und mißliebige Publikum zu überzeugen, daß das Werk noch glüht und daß der Honigseim nach Thymian duftet. Wer die Bienen schneiden will, der ist patrone, nur verfahre er menschlich, sonst dürften sie stechen.

Rom, 31. Januar 1849. **Emil Braun.**

Nachrichten vom December.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Siebenbürgen. Laut einer Mittheilung des Herrn Reigebaur in der Archäologischen Zeitung (Beilage 7) sind die Massen alter Münzen angehemmt, die noch stets in den Ländern gefunden werden, welche sonst das alte Dacien umfmachten. Vor einigen Jahren fand der Bojar Ghika in dem römischen Castro Ulmentum, am Einfluß des Pereth in die Donau bei Galatz, gegen 4000 Silbermünzen, meist römische, die Commodus, aber auch viele griechische, z. B. von Olychachium, rhodische, theodore u. s. w. besonders aber viele der sogenannten barbarischen Münzen. Der griechische Konsul Scaveros zu Jassy fand vor ein paar Jahren bei Berlat gegen 500 Münzen von August bis Commodus in Silber. In der Moldau gefunden, sind viele römische und barbarische Gold- und Silbermünzen in Münzkabinetten zu Jassy aufbewahrt. Noch größer ist die Zahl der in der Walachei gemachten Funde barbarischer Münzen in dem Museum zu Bukarest und bei andern Münzsammlern. Besonders häufig werden solche in Karakall und Szeuta Severina, dem Brückenkopf der berühmten Trajansbrücke, gefunden. Die Sammlung des Fürsten Ghika ist besonders reich daran. Am häufigsten aber finden sich Münzen der genannten Art in Siebenbürgen, wo namentlich Goldmünzen jährlich vorkommen. Die größte Fund derselben ist in den Resten einer alten Stadt auf dem Centralgebirgsknoten der fürstlichen Karpathen zwischen Hermannstadt und dem Hatzeger Thal gemacht worden, wo ganze Haufen goldener Hufeisenringe und Colsos gefunden wurden, von denen sich viele in den Museen zu Klausenburg und Hermannstadt, sowie bei den Grafen von Kemmeny und Bethlen befinden. Diese alte Stadt von bedeutendem Umfang, auf deren Trümmern eine Urwelt steht, die nur zu Pferde mit Lebensgefahr von dem nächsten Orte in 4 Stunden zu erreichen ist, und die Burg selbst Orestie genannt wird, ist ganz aus großen, 7 Staudem weit gebrochenen Porphyr-Quadern erbaut und zeigt in den umherliegenden mächtigen Säulen, Bögen u. s. w., wie in großartigen Substruktionen von öffentlichen Gebäuden einen großen Reichthum. Dabei finden sich feine römischen Inschriften, deren sonst in unseren zerstörten Städten Siebenbürgens so häufig sich zeigen, wie z. B. in Apulum, dem jetzigen Karlsburg, über 300 gezählt worden sind. Es scheint daher — und dieß ist auch die Ansicht des bedeutendsten inländischen Alterthumsforschers, des Pfarrers Acker in Hammersdorf bei Hermannstadt, der gerade selbst eine bedeutende Sammlung in der Umgegend gefundener Münzen, worunter viele barbarische sind, besitzt — daß diese alte deutsche Stadt schon vor den Römern zerstört gewesen oder wenigstens selten mehr wieder aufgebaut worden, obwohl sich in der Umgebung einigen Stunden viele römische Orte mit Inschriften befinden. In einem dieser Orte ward im Jahr 1847 ein bedeutender Fund gemacht, gegen 400 römische Silbermünzen bis zur Zeit des Commodus, die meisten, sowie überhaupt in Dacien, von Trajan, Hadrian, Marc Aurel, der Faustina und Sabina. Die am häufigsten in dem thrazischen Dacien gefundenen Münzen (D. N. II, 4. IV. 478.) sind, wie weder römisch noch griechisch sind, sind roh gearbeitet, verliert und enthalten auf der einen Seite einen männlichen Kopf, mit Bart und Binde, andere mit Lorbeerblättern um den Kopf. Auf der Rückseite, die verliert ist, erscheint ein Reiter mit wenig zusammenhängenden Gliedmaßen auf einem mitunter sehr schlecht gezeichneten Pferde, dessen Hals oft einem Schwanen-Halse und Kopfe ähnlich ist. Daß die bekannten dacischen Reiter und ihre berühmten Pferde Anlaß zu dem Reiter auf den dacischen Münzen gegeben haben, dürfte sich leicht erklären. Nähere Kenntniß mit den altgallischen Münzen ähnlicher Darstellung dürfte ohne Mühe nachweisen, worin sich die einen von den andern unterscheiden.

Konstantinopel. Man hat in Kleinasien eine Stadt des Alterthums entdeckt, und zwar ist dieß durch einen untergeordneten Finanzbeamten geschehen. Der Ort liegt auf der Strage des ehemaligen Reiches Pontus, Kappadocien und Galatien. Es sind noch Reste Tempel und über zweihundert Wohngebäude aufrechtstehend, doch zur Hälfte in Trümmern. Bei einer Untersuchung von Seiten des Hr. Beamter hat sich die zeit noch keine Inschrift oder Bildwerk vorgefunden, welche über den Namen der entdeckten Stadt eine Meisung enthielt. (Nach französischen Blättern.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 9. Donnerſtag den 1. März 1849.

Kunſtliteratur.

Dr. Franz Kugler's Handbuch der Geſchichte der Malerei ſeit Konſtantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfaſſers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt. Zwei Bände. Berlin 1847.

Bald nach dem Erſcheinen dieſes Werkes mit der Durchſicht deſſelben beſchäftigt und im Begriff darüber zu berichten, wurde ich zuerſt durch perſönliche Hinderniſſe, dann durch den Drang der öffentlichen Umſtände daran verhindert. Im gewöhnlichen Laufe der Dinge würde es gleichgültig ſeyn, ob meine ſchwache Stimme ſich über ein gediegenes Werk von bleibendem Werthe, und gar über die zweite Auflage einer durch ſich ſelbſt und durch den Namen des Verfaſſers höchſtens empfohlenen Buches einige Monate früher oder ſpäter vernehmen ließ. Dieſesmal iſt vielleicht die Zögerung günſtig. Manche, die in den letzten Monaten von dem Strome des politiſchen Lebens mächtig fortgeriſſen oder betäubt waren, finden wieder Muße, auch der Kunſt die ruhige und ſinnige Betrachtung zuzuwenden, ihr ſtilles Walten in der Vergangenheit zu verfolgen. Benutzen wir dieſen, vielleicht nur zu raſch vorübergehenden Moment!

Die erſte Auflage von Kugler's Handbuch der Malerei war ſchon 1837 erſchienen, und ein zehnjähriger Zeitraum iſt für eine junge, von vielen Händen rüſtig betriebene Wiſſenſchaft eine lange Friſt. Die Jahre des Friedens begünſtigten die Neigung für Kunſt und Alterthum; Kunſtwerke wurden beachtet und Urkunden durchforſcht, die neues Licht auf manche dunkle Stelle der Geſchichte warfen. Es war daher wünſchenswerth, daß der fleißige Verfaſſer jenes erſten Handbuches, mit dem umfaſſenden Blicke, welchen ſeine nach allen Seiten der bildenden Kunſt gleichmäßig verbreitete Kenntniß ihm gab, aufs Neue das umgeſtaltete Material ſammelte. Dazu kam, daß ſein „Handbuch der Kunſtgeſchichte“ (1842) ſchon manches Neue aufgenommen hatte und dadurch mit ſeinem Vorgänger in einen Widerſpruch trat, der dazu aufforderte, dieſes Neue, genauer als es in der allgemeineren und gedrängteren Darſtellung des letzten Werkes geſchehen konnte, auszuführen. Die neue Ausgabe des Handbuches der Malerei erſchien daher allen Freunden dieſer Studien nothwendig, und wurde nur durch andere, von dem Verfaſſer übernommene Berufsgeſchäfte aufgehalten. Da kam ihm denn aber ein ſeltener Glücksfall zu Hülfe; er fand einen jüngern gleichgeſinnten, denſelben Studien mit höchſtem Eifer ergebenen Freund, der das Geſchäft der neuen Redaktion an der Seite des Verfaſſers ſelbſt übernahm, mit dieſem berieth, ſeine reichhaltigen Notizen benutzte und eigene hinzufügte. In einem Fache, wo zwar der Dilettantismus weit verbreitet, ernſtere, umfaſſende Forſchungen aber ſeltener ſind, wo überdies, eben weil wenige neben einander ſtehen, jeder leicht eigene Wege geht, iſt eine ſolche und ſo glücklich durchgeführte Gemeinſchaft ein ſeltenes Geſchenk, und wir haben Urſache uns deſſen zu freuen.

Faſt kann man zweifeln, ob das vor uns liegende Buch wirklich eine neue Auflage oder ein neues ſelbſtſtändiges Werk ſey. Auch jetzt haben wir nur zwei Bände, aber größer, ſtattlicher, von faſt doppelter Seitenzahl. Und ebenſo iſt der Inhalt weſentlich verändert; in mehreren Abſchnitten iſt der ältere Text gänzlich verſchwunden und durch einen neuen, man kann ſagen von anderer Tendenz erſetzt. Wollen wir das Verhältniß beider Redaktionen mit einem Worte bezeichnen, ſo können wir ſagen, daß die frühere recht eigentlich auf ein Handbuch berechnet war, die gegenwärtige aber ein Lehrbuch darſtellt. Für den Handgebrauch war die erſte Auflage vielleicht bequemer, nicht bloß durch kleineres Format und kompendiöſen Druck, ſondern auch durch den Inhalt, der gelehrtes Material vermied und innerhalb der Bedürfniſſe eines unterrichteten Dilettanten ſtehen blieb. Daher waren dann die Incunabeln der Kunſt möglichſt kurz, die Leiſtungen der ſchönſten Epoche ausführlicher behandelt. Dahin zielte endlich auch die Abtheilung des Stoffes. Der erſte Band umfaßte bekanntlich die ganze italieniſche, der zweite die deutſche Malerei und die der andern außer-italieniſchen Völker. Man erlangte dadurch den Vortheil einer überaus bequemen Ueberſicht, welche geſtattete, den für den jedesmaligen Zweck erforderlichen Band ohne Weiteres zu ergreifen und allenfalls bei ſich zu tragen. Strengeren wiſſenſchaftlichen Anſprüchen an die Geſammtgeſchichte der Malerei genügte freilich eine ſolche Anordnung nicht. Italien und das übrige Europa ſind auch in künſtleriſcher Beziehung nicht ganz zu trennen. Der Zeitgeiſt, welcher die Kunſt auf ihren verſchiedenen Stufen beherrſchte, wenn auch in jedem Lande anders geſtaltet, war doch im Weſentlichen ein gemeinſamer; grade darauf beruhten die gegenſeitigen Einflüſſe. Dieſen höheren Rückſichten fügt ſich die neue Auflage, und hat daher eine andere neue Abtheilung des Stoffes erhalten, bei welcher in jedem beider Bände Italieniſches und Nichtitalieniſches vorkommt.

Den Beſitzern der erſten Ausgabe wird zunächſt eine Ueberſicht der jetzigen Anordnung erwünſcht ſeyn. Das Ganze beſteht aus fünf Büchern. Das erſte behandelt die „Kunſt des chriſtlichen Alterthums,“ den ſpätrömiſchen und den byzantiniſchen Styl, das zweite die „Kunſt des Mittelalters,“ das dritte des 15ten und 16ten, das vierte des 17ten Jahrhunderts, während das fünfte mit der „Ueberſicht der neueren Kunſtentwickelungen“ den Beſchluß macht. Der Umfang dieſer Bücher iſt natürlich ſehr ungleich; die mittlere Periode, da ſie die höchſte Blüthe der Kunſt umfaßt, nimmt bei Weitem den größten Raum, faſt die Hälfte des ganzen Werkes, ein, das 17te Jahrhundert und das Mittelalter, jedes etwa ein Fünftel, während das Buch über altchriſtliche Kunſt auf etwa hundert Seiten mit einer genügenden Ausführlichkeit behandelt iſt, und das letzte Buch, die heutige Zeit, ein beſcheidenes Maaß von etwa dreißig Seiten hält.

Es iſt alſo an die Stelle der früheren Anordnung nach geographiſchen Grenzen mit getrennter Behandlung jedes Volkes eine ſynchroniſtiſche eingetreten, und damit die höhere Aufgabe der Darſtellung des hiſtoriſchen Entwickelungsganges übernommen. Wir werden weiter unten darauf zurückkommen, wie weit dieß im Einzelnen der urſprünglichen Anlage des Werkes zuſagt. Sollte aber eine ſolche Anordnung beobachtet werden, ſo ſcheint

Digitized by Google

die gewählte Eintheilung des Ganzen die einzig richtige und mögliche. Die hergebrachte Abtheilung der Geschichte seit der Völkerwanderung in „Mittelalter“ und „neuere Zeit“ bedarf im Allgemeinen einer Revision. Die Verschiedenheit dieser Zeitalter ist klar; aber wo liegt ihre Grenze? Forscht man nach einzelnen charakteristischen Zeichen, so findet man das Lehns- und Faustrechtliche, den Autoritätsglauben und das Verwalten des Gesühlslebens im 17ten Jahrhundert fast ebenso stark wie im 13ten, nur in anderer Form, so daß man geneigt seyn möchte, das Mittelalter bis an die Grenze des 18ten Jahrhunderts fortzuführen. Haben doch unsere modernen Romantiker, indem sie das Mittelalter zurückzuführen meinten, sich meistens an die Formen des 17ten Jahrhunderts gehalten. Vor Allem in der Kunst läßt sich die Grenze kaum auffinden oder hat doch nur eine sehr schwache Bedeutung. In den raphaelischen Schöpfungen fühlen wir uns heimisch, sie scheinen daher unserer Periode, der neuern Zeit anzugehören, und dennoch wurden gleichzeitig in Frankreich, Deutschland und England Kirchen gothischen Styls gebaut, die nach der gewöhnlichen Begrenzung dem Mittelalter zugerechnet werden müßten. Und Raphaels Kunst selbst, schließt sie sich nicht enge an die seiner Vorgänger an, und stammt mit ihnen in grader, ununterbrochener Linie aus dem Mittelalter her? Ist sie daher der Gipfel der mittelalterlichen Kunst oder der Anfang der neuern? Geht man tiefer ein, so findet man, daß die schulmäßige Begrenzung dieser Perioden aus einer Zeit herrührt, wo man das innere Gesetz der Geschichte noch nicht kannte. Daher eröffnete man jede Periode gern mit einer bedeutungsvollen Erscheinung, betrachtete sie wie den neuen Akt des Dramas, wo nach lautem gegebenen Zeichen der Vorhang aufgeht. Allein die Scheidelinie, welche die Historie zwischen den verschiedenen Zeitaltern zieht und ziehen muß, steht in der Wirklichkeit nicht so scharf da, das Leben geht seinen ruhigen Verlauf fort, Altes und Neues mischt sich eine Zeitlang, bildet Erscheinungen des Uebergangs und erst nach Jahrzehnten oder selbst nach Jahrhunderten zeigt sich deutlich, daß wir uns auf einem andern Boden befinden. Danach müssen wir aber auch die Grenzen der Perioden anders bestimmen; nicht auf den Höhen, sondern in den Tiefen liegen die Wendepunkte. Die hervorragenden Erscheinungen sind Blüthen oder Früchte einer vorhergegangenen Entwickelung, sie sind das Resultat eines allmähligen Wachsens, eines langsamen Reifens der Keime. Sie bilden daher die Mitte einer Periode, deren Ende erst da eintritt, wo unter den Trümmern der veralteten Zustände die ersten Keime eines neuen Daseyns sich zeigen. Bei einem einzelnen Volke läßt sich nun allenfalls jene alte Eintheilungsweise noch beibehalten; es lassen sich Begebenheiten auffinden, welche wirklich eine Grenze, wenn auch nicht in Gestalt einer schmalgezogenen Linie, sondern eines breiten Stromes darstellen. Hat man es aber mit einem Verbande mehrerer Völker zu thun, die in Wechselwirkung stehen, so wächst die Schwierigkeit; während der Umgestaltung eines Landes hält das andere noch am Alten fest und nimmt erst später allmählig und gezwungen das Neue an. Dazu kommt, daß die Hegemonie nicht immer bei demselben Lande bleibt; vielmehr ist es ein Gesetz der Geschichte, daß jedes Volk die Formen seiner eigenen Glanzperiode länger festhält, und der neue Fortschritt sich bei einem von denen zuerst verkündigt, welche früher zurückgeblieben waren. Der Vorort wechselt. In der Kulturgeschichte in allen ihren Zweigen, also auch in der Kunstgeschichte, tritt dieses innere Gesetz noch deutlicher hervor. Ihr ganzes Interesse liegt in dieser Entwickelung, sie ist erst durch die Kenntniß derselben möglich geworden, und kann es sich nicht gefallen lassen, durch jene schulgerechten Abtheilungen geschmälert zu werden.

In dieser Lage befanden sich auch die Verfasser des vorliegenden Werkes. Wollten sie die Geschichte der Malerei nicht bloß als eine äußere Zusammenstellung der Künstlernamen und Werke geben, sondern ihre leitenden Ursachen andeuten, so konnten sie die hergebrachte Begrenzung des Mittelalters und der neuern Geschichte im 16ten Jahrhundert nicht beibehalten. Gehören Rafael und Dürer der neuern Zeit und stellen sie zugleich die Höhepunkte einer Entwicklungsreihe dar, so mußte der Anfang derselben, der neuern Zeit, gefunden werden. Die Verfasser vermieden nun zwar klüglich diesen unbestimmten und relativen Ausdruck, aber sie konnten doch nicht umhin, das Mittelalter zu schließen und also den Beginn der folgenden Periode anzudeuten. Sie setzen diesen in den Anfang des 15ten Jahrhunderts und ich wenigstens kann mich anders, als diese Bestimmung eifrigst vertheidigen, da ich selbst sie in den folgenden Bänden meiner, durch die Ungunst der Verhältnisse noch immer aufgehaltenen Kunstgeschichte, ungefähr ebenso annehme.

Wirft man vom Standpunkte der angedeuteten Geschichtsauffassung aus einen Blick auf die 5 Bücher des vorliegenden Werkes, so wird man das Prinzip dieser Gliederung leicht verstehen. Das 15te und 16te Jahrhundert, die schönste Epoche der christlichen Malerei, bilden den breiten Gipfel, zu dem wir durch die Vorstufen „des christlichen Alterthums“ und „des Mittelalters“ aufsteigen, und ebenso im naturgemäßen Gange abwärts durch „das 17te Jahrhundert“ zu den Bestrebungen „neuerer Kunstentwickelung“ gelangen, von denen wir als Zeitgenossen es dahin gestellt seyn lassen, wie weit wir uns schon wieder über die Tiefe erhoben haben, die aber hoffentlich einer neuen Höhe entgegenführen. Man sieht, die Eintheilung ist eine organische, sie gibt schon durch sich selbst eine Anschauung des Entwickelungsganges.

Indessen hat, auch wenn man dieß anerkennt, die weitere Feststellung der Grenzen, namentlich in der Kunstgeschichte, große Schwierigkeiten, und auch die von dem Verfasser gewählte wird bei Manchen Zweifel erwecken. Man kann wohl nichts dagegen haben, daß in Italien Masaccio den Eintritt der neuern Zeit verkünde, während Giotto noch im Mittelalter steht. Aber gilt dasselbe von den Gebrüdern van Eyck? Liegt wirklich zwischen ihnen und dem Meister des Kölner Dombildes eine solche Kluft, daß wir diesen dem Mittelalter, jene der neuern Zeit zuweisen können? Tritt nicht grade bei ihnen ein mittelalterliches Element, die Heiterkeit ritterlichen Lebens, die naive Vermischung weltlicher Pracht mit kirchlicher Frömmigkeit recht augenscheinlich hervor? Da entsteht dann die tiefe Frage, welches ist das Prinzip dieser neuen Zeit, dieser Kunstblüthe, die in Rafael ihren Höhepunkt hatte, wo nehmen wir seine Anfänge wahr, wie äußert es sich, woran sollen wir es erkennen? Vor Allem bedenke man, daß es sich nicht um ein gänzlich Neues handelt; die Menschheit kann ihre stetige Fortdauer nicht unterbrechen, um sich nach andern Regeln neu zu bilden. Die Geburt einer neuen Zeit ist nur eine Wiedergeburt der alten, sie besteht nur in einer allmähligen Umgestaltung. Die thätige schaffende Kraft in dieser Umgestaltung liegt dann ferner zwar im geistigen Gebiete, aber nicht in einem bestimmten, formulirten Gedanken, sondern mehr in einer Art des Denkens und Vorstellens, welche in dem Vorhergegangenen vorbereitet, endlich klarer wird und Konsequenzen ergeugt. Die Zeitgenossen selbst sind sich der Wichtigkeit und Gewalt dieses neuen Prinzips nicht bewußt, sie erkennen es erst in seinen praktischen Anwendungen; einzelne tiefe Denker sprechen es wohl aus, aber schüchtern, als eine Ahnung, ohne auf praktische Durchführung zu hoffen; die vorrüligen Neuerer, welche nach einer oberflächlichen Formel des neuen Prinzips die Welt umgestalten wollen, haben stets (in der Kunst sowohl wie im politischen Leben) diesen Wahn mit dem eignen fruchtlosen Untergange gebüßt. Dieß unbewußte Leben erstarkt erst allmählig, durchdringt nach und nach auch die starren Glieder des Körpers und kommt erst am Ende seiner Laufbahn zu einer Selbsterkenntniß.

Digitized by Google

und auch diese ist nur einseitig und beschränkt, eine halbe Wahrheit, wie das politische Testament, das große Männer der Nachwelt hinterlassen. Wir, die späteren Betrachter, sind freilich genöthigt, nach einem Worte zu suchen, das uns die engere Lebenseinheit einer Periode bezeichne, aber wir beschränken uns, daß dieses Wort nur ein ungenügender Ausdruck, nur die Unterschrift unter dem gesammelten Bilde ist, das die Geschichte vor uns ausbreitet. Die Grenze eines neuen Prinzips läßt sich also nur in der Art finden, daß wir den Geist der Entwicklung auf seinem Höhepunkte zu verstehen und durch Beobachtung zu entdecken suchen, wo diese Vorstellungsweise zuerst ins Leben getreten ist. Fassen wir so die sittlich-religiösen, die politischen und die theoretischen Bestrebungen der neueren Zeit ins Auge und würdigen sie in ihrem Unterschiede gegen das Mittelalter, so scheint dieser hauptsächlich in der Art zu liegen, wie sich der Einzelne den allgemeinen Mächten gegenüber betrachtete. Im Mittelalter unterwarf er sich ihnen in der Gestalt religiöser Tradition unbedingt und mit Begeisterung; die Natur war zwar mächtiger als der Wille und die Lehre, die Persönlichkeit rebellirte beständig, aber sie sei durch diese Auflehnung nur einer andern Macht, der Willkühr, anheim, sie konnte Gewaltthaten üben, aber sie wurde nicht gewaltiger. In der sogenannten neueren Zeit zog das Individuum einen Theil seiner natürlichen Rechte wieder an sich; die allgemeinen Mächte, Kirche und Lehnsstaat, blieben zwar scheinbar unverändert bestehen, aber sie herrschten nur bedingt und mußten das Individuum als ein selbstberechtigtes Wesen neben sich anerkennen. Es würde hier zu weit führen, auch nur anzudeuten, wie diese veränderte Auffassung entstand und zum Durchbruch kam, wie sie zur Umbildung der Staaten und zur Reformation führte, wie endlich sie sich vermöge innerer Verwandtschaft an die Tradition der antiken Welt anlehnte und dadurch die sogenannte Restauration der Wissenschaften und Künste hervorbrachte. Nur soviel ist zu bemerken, daß diese Vorliebe für die Antike nicht, wie man es so oft genommen, eine Grundursache, sondern nur eine Mitwirkung war, welche dann natürlich in einzelnen Beziehungen wiederum als sekundäre Ursache auftrat. Daraus folgt dann in Hinsicht auf die Kunst, daß der Einfluß der Antike nicht den Anfangspunkt einer neuen Periode bildet, wie man lange geglaubt hat und in manchen Beziehungen noch jetzt häufig festhält. Hat man sich von diesem alten Vorurtheil befreit, so verschwinden eine Menge von Schwierigkeiten bei der Gliederung der Kunstgeschichte. Das Verhältniß der Baukunst zu den übrigen bildenden Künsten, das allerdings in dieser Periode und bis auf den heutigen Tag ein Anderes ist als vorher, wird weniger räthselhaft; der allmählige Uebergang der gothischen Architektur und das Entstehen der sogenannten Renaissance bekommen eine andere Bedeutung und werden in ihrer Beziehung namentlich zur Malerei verständlicher, und diese selbst gliedert sich viel einfacher in Uebereinstimmung mit der Poesie und mit dem übrigen Geistesleben. Namentlich verschwindet dann auch die Grenzlinie, welche man sonst in der Geschichte der Malerei vor oder in die Zeit der großen Meister des 16ten Jahrhunderts, Rafael's, Michelangelo's und Dürer's verlegte. Bei näherem Eingehen in das Einzelne der Kunstgeschichte konnte man nicht umhin, es als unnatürlich zu erkennen, daß man diese Meister nur mit ihren Nachahmern verband, die ihnen doch geistig ferner stehen als ihre Vorgänger. Hierdurch wurde man dann aber immer weiter vorwärts geführt, um nach einem andern Ausgangspunkte zu suchen, und dieser konnte in der That kein anderer seyn als die Zeit des Masaccio und der van Eyck. Auch diese sind nicht von ihren Lehrern losgerissen, sie schlossen das Hergebrachte nicht völlig ab, es wirkt noch vielfach, hier mehr, dort weniger, nach; aber der Anfang eines Neuen ist unverkennbar. Wie man dieß nennen will, ist ziemlich gleichgültig. Man hat von Naturalismus gesprochen, aber dasselbe neue Prinzip brachte im 16ten Jahrhundert einen Idealismus hervor, wie er noch nicht gewesen war. Besser ist schon Individualismus, nur muß man dabei nicht an etwas ganz Abstraktes denken, sondern nur an eine neue Entwicklungsphase der im Christenthum gegebenen Subjektivität. Gewiß ist, daß in der Malerei die neue Richtung an nichts Anderem sich deutlicher zeigt, als am Porträt. Die Anerkennung und Auffassung des Einzelnen in seiner zufälligen Erscheinung, das war die große Neuerung; hatte man auch schon früher porträtirt, so nahm man die Individuen unbestimmt, interessirte sich nicht für diese sprzielle Wahrheit. Jetzt trat mit der Neigung die Fähigkeit ein, dieß gab denn sofort den Naturalismus, sowohl den des Masaccio, der seine Bildner für Porträtsammlungen machte, als den tiefern der von Eyck, die dem Individuum seine Umgebungen lieben. Gegen diese Ausbehnung reagirte dann wieder das Prinzip des Individualismus, forderte ausgezeichnete, heroische, schöne Individuen, und kam so auf die Gegensätze des Idealismus und Naturalismus, deren einseitige Ausbildung das Ende der schönen Epoche herbeiführte, und nun in der folgenden Periode (der des 17ten Jahrhunderts) zu einem Kampfe beider Prinzipien, zu den verschiedenen Gattungen, zu mancherlei Vereinigungsversuchen und endlich zu einer totalen Ermattung der Kunst führte, welche bis an den Beginn der neuesten Kunstentwickelung reicht.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten vom December.

Alterthümer und Ausgrabungen.

London. In einem Garten der Umgegend des alten Sidon befand sich ein sittlicher Sarkophag, der im Jahr 1845 durch den britischen Konsul Moore in Beirut angekauft und um 150 Pfd. St. dem britischen Museum überlassen worden ist. Seine Herkunft dient zu neuem Beleg, wie wenig auf dem eigenen Boden Phöniziens auf Reste einzelner altphönizischer Kunst zu rechnen sey. Nach der Beschreibung des Archäologen Samuel Birch ist derselbe auf allen vier Seiten mit Reliefs bedeckt; Bildwerke hatte auch der Deckel, von welchem jetzoch nur die beiden Köpfe eines getagerten Chypare erhalten worden sind. An diesen Köpfen gibt der Barrup der Frau einen ungefähren Bestimmungsgrund für die Zeit des Alexander Severus. Gegenstand der Vorder- und Nebenseiten ist der in Asien überaus beliebte des Amazonenkampfs, auf der Rückseite aber sind in weit schwächerer Arbeit zwei Gruppen eines Centaurenkampfes dargestellt.

Statistik.

Brüssel. Die Regierung hat die Errichtung auf Staatskosten von Sammlungen künstlerisch-werthvoller Gußbilder von meist nationalgeschichtlichem Stoffe zum Debit hauptsächlich in den Landgemeinden angeordnet. Dadurch soll zur sittlichen und Geschmacksbildung der Masse ein sehr anerkennenswerther Schritt geschehen, der auch anderwerten nachgeahmt zu werden verdient.

Neue Bilderwerke.

London. Burry; Palace of Westminster. Drittes Heft. Mit 3 Blättern; diese sind: der königliche Eingang im Victoria-Thurme, mit seinen reichen Verzierungen und einer angemessenen Staffage; die große Statue der Königin, in der Mitte über dem Eingange, in der Nische und auf einer Konsole (wie die übrigen Statuen, welche die Thürwölbung auszieren), und der sogenannte königliche Hof. — Das nächste Heft wird eine Ansicht des Oberhauses und eine zweite: des Erfrischungszimmer des Pers enthalten.

Literatur.

Berlin. Zwei Winterren. Achtes Programm zum Berliner Winckelmannsfest von Ed. Gerhard. Berlin 1848. 12 S. 4. 1 Tfd. (In Kommission bei W. Herz. Besser'sche Buchhandlung.)

Bonn. Das sogenannte Schwert des Tiberius. Ein römischer Ehrendegen aus der Zeit dieses Kaisers, im Besitz des Kunsthändlers Joseph Gold in Mainz. Einladungsprogramm zu der am Winckelmanns

Digitized by Google

Geburtstag, am 9. December 1848, stattfindenden Generalversammlung des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland. 4. 28 S.

Jena. C. Göttling; Commentariae de Amazonibus, inprimisque de Amazonibus Polycleti. 4. Die vaticanische Amazone wieder auf Polyklet zurückgeführt, einleitungsweise allgemein von Bedeutung und Ursprung der Amazonensage, nicht aber im Sinn von Hieronimus der Artemis, sondern in geschichtlicher Erinnerung an vorvorsaitische Gynäkokratie.

Bern. G. a. Bonstetten; Notice sur les tombeaux d'Anet. 4. 13 S. Mit 11 Abbildungen.

London. J. G. Wilkinson; Dalmatia and Montenegro with a journey to Mostar in Herzegovina and remarks etc. Zwei Bände in 8. mit 564 und 454 Seiten, einem Kupfern, eingedruckten Holzschnitten und einer Karte von Dalmatien. Verlag von Murray.

Transactions of the Royal Society of Literature. Vol. III. Pars. I. enthält 1) eine Abhandlung von J. L. Steadart über den rhodischen Meinhabend nach Aegypten und Sicilien nach mehr denn 300 Inschriften alexandrinischer und sonstiger Amphorenhenkel; 2) einen Aufsatz von Samuel Birch über die zu Nimrûd gefundenen hieroglyphischen Namensringe und sonstigen Elfenbeinsachen.

Museum Disneianum. Pact. II. 4. pl. 59—95: hauptsächlich Geräthe und kleinere Gegenstände von Marmor.

W. W. Lloyd; Chorographical greek coins; mit Alexandergärten u. dergl.

Dorsetbe; The Portland vase; ein Versuch, die weitand ihrige Benennung der kolossalen Dreifiguren des capitolinischen Achillessarkophags, in welchem die Portlandvase gefunden ward, Zulia Mammäa und Alexander Severus, durch des Kaisers Begleitung für Homer und Achill, darthun zu wollen zu beingen.

Paris. Lechat (Architekt); Salle definitive pour l'assemblée nationale. (Der Vorschlag zu einem in Hinsicht der Akustik und Beleuchtung geeigneteren Raume, als der frühere Saal der Deputirtenkammer und der jetzige provisorische Saal.)

Madrid. D. José Caveda; Ensayos historicos sobre los diversos generos de arquitectura empleoso en España desde la dominacion romana hasta nuestros dias. Dieses Werk wird auf Kosten des spanischen Ministeriums in 2000 Exemplaren gedruckt.

Nekrolog.

Berlin. Am 29. December starb hier der Maler, Professor an der königl. Akademie der Künste und Ritter des Rothen Adlerordens, Karl Friedrich Hampe, im Alter von 77 Jahren.

Leipzig. Am 31. December verschied der Veteran der deutschen Philologen und Archäologen, Christian Daniel Beck, nach längerem Krankenlager. Geboren war er 1772, erreichte somit ein Alter von 76 Jahren. Unter seine größten Verdienste gehört, was er für die Aufhellung der Geschichte und Beschaffenheit des alten Theaters gethan.

Paris. Der Generalconservator der Archive, Mitglied der Akademie der Inschriften, Professor der Archäologie und Administrator des Collège de France, Jean Antoine Letronne, ist am 14. December in einem Alter von 61 Jahren an einer schnell entwickelten Athmungsbeschwerde dahier gestorben. Er hinterläßt eine zahlreiche junge Familie. Am 25. Januar 1787 zu Paris geboren, sollte er Künstler unter David's Leitung werden, zeigte aber eine solche Vorliebe zu den Wissenschaften, besonders im Gebiete des Alterthums und seiner Künste, daß er sich, anfänglich mit ebenso großer Genehmigung als Aufmerkung, denselben widmete. In den Jahren 1810 bis 12 unternahm er Reisen nach Italien, in die Schweiz und nach Holland. Unter seinen Schriften ragt die über die Bildsäule des Memnon hervor; in kunsthistorischer Hinsicht sind auch seine Arbeiten über die antike Malerei von eigenthümlichem Standpunkt und Interesse. Ein Brief aus Paris in der Allg. Zeitung vom 22. December (Beil.) sagt von ihm u. A.: „Die Klarheit der Methode, das Aufsuchen des Unabhängen, der Scharfsinn in Entwickelung aller der kleinen Elemente, ihrer Zusammenführung auf den Brennpunkt, in dem das Problem liegt, das Ueberraschende und vollkommen Befriedigende der Lösung und die schöne logische Ordnung seiner Theile der Beweisführung machen aus dieser Arbeit (Memnon) ein ewiges Muster für gründete Untersuchungen. Er war in dem Augenblick seinem Tode mit der Vollendung eines großen Werkes beschäftigt, das eine Menge ähnlicher Arbeiten vereinigt, nämlich seine Sammlung griechischer und lateinischer Inschriften aus Aegypten; es sind davon zwei Quartbände erschienen und zwei andere angefangen, waren sich noch zwei kupferten, welche die Facsimiles und die Erklärung der griechischen Papyrusschriften enthalten sollten und von denen ein großer Theil schon gedruckt ist. Sein Geist war ein französischer Geist im besten Sinne des Worts, voll Klarheit und Methode, ohne Abergläuben irgend einer Art, immer Beweise und Resultate fordernd, mißtrauisch gegen allgemeine Ideen, unzugänglich für große Worte und Anstürzche von genialer Tiefe, voll positiver Kenntnisse und logisch im höchsten Grade. Gegen Einsicht, die ihm fremd waren, war er oft ungerecht, ließ sich aber leicht belehren, faßte das Interesse eines ihm unbekannten Gegenstandes leicht auf, sobald man es auf eine seinem Geist zugängliche Art darstellte. Er war immer bereit, einen Streit anzunehmen, sein Grundsatz war, man müsse sich nicht angreifen lassen ohne zu antworten, er liebte die dialektische Argumentation eines gelehrten Streites, und wiederholte oft, daß die Gewißheit in der Wissenschaft nur aus der Kontroverse entstehe. Dieß hat ihm viele Gegner, aber wenig Feinde gemacht, seine oftene, etwas rauhe Art hatte seinen etwas Beleidigendes, außer wo er seinen Gegner verachtet. Seine eigne Jugend war hart gewesen und er hatte Mühe gehabt, seine Studien zu machen; dieß gab ihm eine natürliche Trauerig, junge Leute zu beschützen, aus er faßte sehr leicht eine Neigung zu Autrui, die Eifer und eine ganz Methode zeigten, und unterstützte sie auf alle Art mit derselben Wärme, mit der er sich seinen widersetzte, die er für Charlatane hielt. Er hatte immer etwas Natürliches, sein Ausdruck war oft heftig und schnurrend, aber nie berechnet; die eigentlichen stetigeraden Zeiten der französischen literarischen Welt waren ihm fremd und auch seine scharfen Ideen konnte man mit Wegungen wahrnehmen, wenn man sie mit dem glatten Weisen der herrschenden Tones der Gesellschaft vergleich und wußte was naher beiden lag. Sein ganzes Leben ist für die Wissenschaft nützlich und ehrenvoll gewesen und er läßt eine Lücke, die nicht ausgefüllt werden wird, noch lange wird man hier bei tausend Gelegenheiten seine Energie und Wahrheitsliebe, sein sicheres Urtheil, seine Zugänglichkeit und unermüdliche Thätigkeit und den Einfluß vermissen, den er ausübte; er war ein Mann. Ehre seiner Asche!“

Nachrichten vom Januar.

Personliches.

Der Historienmaler Dr. Leibnitz in Tübingen, seit einer Reihe von Jahren als Zeichnungslehrer an der Universität angestellt, hat, nachdem er schon vor einem Jahre mit Beifall Vorträge über Geschichte der Architektur gehalten, nunmehr in hergebrachter Weise sich durch eine akademische Dissertation habilitirt, bei welcher er eine Abhandlung über das praktische Element in der Architektur und sein Verhältniß zur Kunstform in gewandter Rede vertheidigte.

Zum neuen Jahre hat König Maximilian von Bayern den Ritterkreuz des Verdienstordens vom h. Michael den Maler-a Prof. Schorn und Rom, dem Medaillen Voigt, dem Oberbaurath Voit, dem Kupferstecher Amsler und dem Bildhauer Widnmann verliehen.

Durch Kabinettsorder vom 15. Januar hat der König von Preußen auf die von der Akademie der Künste gestellten Anträge folgenden Künstlern, in Anerkennung ihrer auf der vorjährigen großen Kunstausstellung im Akademiegebäude zu Berlin befindlich gewesenen ausgezeichneten Arbeiten, goldene Medaillen verliehen und den Senat der Akademie mit deren Ueberweisung an die Empfänger beauftragt. Die große goldene Medaille erhielten: der Geschichts- und Bildnißmaler, Professor und Hofmaler Karl Begas, Mitglied des akademischen Senats; der Geschichts- und Genremaler A. Tiedemann aus Mannheim in Norwegen, und der Genremaler Heinrich Eduard Meyerheim, ordentliches Mitglied der Akademie. Die kleine goldene Medaille erhielten: der Geschichtsmaler Karl Steffeck in Berlin; der Professor an der Kunstakademie zu Düsseldorf, Theodor Hildebrandt, ordentliches Mitglied der königl. Akademie der Künste zu Berlin, der Bildhauer Karl Steinhäuser aus Bremen, derzeit in Rom, Mitglied der Akademie zu Berlin; der Geschichtsmaler Adolph Hyhel, Mitglied der Akademie; der Geschichts- und Genremaler, Professor Karl Lohr, Mitglied des akademischen Senats; und der Kupferstecher Gustav Lüderitz, Professor und Mitglied der Akademie.

Bei dem Krönungs- und Ordensfeste zu Berlin am 18. Januar erhielten ferner der Architekt Böttticher, Professor an der königl. Akademie der Künste, der Genremaler Fr. E. Meyerheim, Mitglied der Akademie der Künste, und der Geschichtsmaler Vogel, Secondlieutenant a. D. in Berlin, den Rothen Adlerorden vierter Klasse. Der königl. bayerischen Hofmaler Wilhelm v. Kaulbach zu München hat der König in die Freiendklasse des Ordens pour le mérite aufgenommen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 10. Donnerstag den 8. März 1849.

Ueber Kaulbach's „Zerstörung Babels,"

Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin.

Es ist immer erquicklich, wenn uns in trüber, zerrissener Zeit der Genius der Schönheit ächt und unverfälscht entgegentritt, so mächtig, daß wir kommen, sehen und besiegt werden. Wir gewinnen da wie durch ein Wunder den Glauben an das Göttliche im Menschen wieder, das uns fast verdunkelt und erloschen schien, und zweifeln nicht länger daran, daß, was in der Kunst so kräftig blüht und treibt, sich auch im Leben durch allen Zwist der Parteien Bahn brechen muß; freilich, wer weiß in wie ferner Zukunft.

Und so sind wir von Kaulbach's jüngstem Werk erquickt worden, das seit wenigen Monaten vollendet ist. Wir denken hier näher darauf einzugehen und es nach allen Richtungen zu prüfen, wie es gerade ein Meisterwerk ersten Ranges am lebhaftesten zur Pflicht macht. Aber zuvor sey uns vergönnt, von dem ersten Eindruck ein Wort zu sagen, der von Kritik nichts weiß, und daher zumeist das Urtheil der Menge zu leiten pflegt, die mehr mit Herz und Sinnen genießt, als mit ästhetisch gebildetem Verstande.

Wen aber sollte diese Fülle von Schönheit nicht hinreißen, einer Schönheit, deren Formen mit so überzeugender Wahrheit dem Leben, der Natur in ihrem glücklichsten Schöpfungen abgelauscht sind! Da ist keine Spur jener hohlen, nüchternen Idealität ohne Saft und Kraft, kein Gedanke an grillenhafte Konvention oder fernabliegende, wenn auch noch so treffliche Gestaltungsweise verschollener Jahrhunderte. Ueberall süße, unschuldige Wahrheit und Klarheit, blühende Gesundheit und eine Vollsaftigkeit und Freudigkeit körperlicher Existenz, wie sie bis auf Kaulbach nur sehr vereinzelte geniale Naturen darzustellen vermochten. Man vergesse die vielen Worte, die dennoch unzureichend sind. Sie fließen aus der lyrisch-begeisterten Stimmung des ersten Eindrucks. Wer die ganze Unbehaglichkeit unserer mehr oder weniger blasirten Zeit auch in der Kunst schmerzlich empfunden hat, mit ansah, wie die Kunst zu den extremsten Mitteln ihre Zuflucht nahm, um ihre innerliche Leere zu verhüllen, zu dürrer Aeseie, cynischem Realismus, nervöser Gereiztheit und weichlicher Sentimentalität, der wird uns nachempfinden, wenn wir vor diesem Bilde frische, wohlthuende Morgenluft wittern. Es kommt uns nicht bei, die Leistungen so vieler tüchtiger Künstler gering zu schätzen — es sind noch viele aller Ehren werth. Aber sie verlieren sich in der Menge der mittelmäßigen, und hie und da eine Schwalbe macht keinen Sommer. Kaulbach's gesammte Leistungen lassen uns nicht mehr zweifeln, daß er vor der Thür sey. Wir haben es mit einem ganzen Meister zu thun, der nicht zuerst Poet, oder tendenziöser Politiker, oder ein frommer Mann ist und dann unter Anderm auch Maler, sondern ein Maler ist mit Geist, Aug' und Hand, jeder Zoll ein Maler. Wir fühlen es seinen Gestalten an, wie ihr Schöpfer eine herzinnige Freude an ihrer Herzinnigkeit gehabt, wie er ihnen seine Seele rückhaltlos eingeathmet hat. Und so haben sie ein energisches Leben gewonnen, und wenn wir nicht aufgeklärt wären, sondern etwa zu den Zeiten der naiven Griechen lebten, wir würden ein Mährchen erfinden, wie den alten Herrgott droben ein Neid anwandelt, daß sein Geschöpf ihn an schaffender Gewalt fast überboten habe. Der Meister aber weiß wohl, daß er nichts aus eigner Machtvollkommenheit gethan hat, sondern daß er bei dem Herrgott fleißig in die Schule gegangen ist. So hält die Natur den verdrehenden Sinn des Künstlers immer in Schranken, und nur in den seltensten Fällen spielt ihm seine genußsüchtige Phantasie einen Streich, ohne daß sie ihn zur Verzweiflung verführte. Im Gegentheil, er behält die volle Kraft bedeutender Charakteristik, die wiederum nirgend in Karrikatur ausartet, so kühn sie zuweilen ist, ja sogar eines drastischen Humors nicht entbehrt. Fröhlichkeit und Ernst halten einander das Gleichgewicht, und dieser weiß zu erschüttern, wie jene zu entzücken. Beiden begegnen wir auch in diesem letzten Gemälde, dessen Grundstimmung freilich ein erhabener Ernst ist. Denn wir stehen vor einem Wendepunkte von Völkerschicksalen.

Großen historischen Aufgaben gerecht zu werden, gibt es im Allgemeinen zwei Wege, einen historischen im engern Sinne und einen symbolischen. Kaulbach weiß beide zu vereinigen. In der Komposition verfährt er symbolisch, in der herrlichen Realität seiner Details ist er ächt historisch, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir dieser Verbindung, die sein Genie so völlig harmonisch zu gestalten weiß, einen großen Theil des übermüthigen Eindrucks zuschreiben. So mißlich es ist, irgend Analogien zwischen schwesterlichen Künsten zu ziehen, sie möchten wir doch, nur um unsere eigne Ansicht zu erläutern, auf Goethe's Faust verweisen. Hier wie da ein phantastisch-idealer Plan, eine einige, mächtige Tendenz (um dem vielverrufenen Wort einmal seine Ehre zu geben), der zu Liebe die einzelnen Theile des Kunstwerks der philiströsen Wirklichkeit zuweilen vor den Kopf stoßen; dennoch sind alle Figuren bis in die kleinsten Züge durchaus rund und lebensfähig und leiden nicht im Geringsten an verschwommener Haltung, wie bei einseitigen Idealisten. Sehen wir unser Bild darauf an. Der Thurm ist im Zerstürmmern begriffen, die Sprache verwirrt, das Völkerchaos scheidet sich in seine Urelemente. Ein Anderer hätte vielleicht seine Lust daran gehabt, den Reichthum an Motiven auszubeuten, den dieses Wirrsal, dieses jähe Nichtverstehen, diese Verzweiflung über das hereinbrechende Strafgericht bot. Aber wir wissen kaum, wie eine solche Auffassung bei aller ergreifenden dramatischen Handlung nicht dennoch ein unbehagliches Bild gegeben hätte. Im besten Fall wären uns alle Schrecken des Ereignisses nah getreten, und die Auflösung und Versöhnung hätte nicht in dem Kunstwerk gelegen, sondern in dem abstrakten Bewußtseyn deren, die sich erinnert hätten, wie dennoch Alles sich erfreulich entwirrt hat, weil wir sonst wahrscheinlich nicht im neuen Berliner Museum vor diesem Bilde ständen. Das richtige Gefühl des Meisters hat uns dieser Reflexion überhoben; er zeigt uns die Lösung selbst mit ihrer weiten Aussicht auf die Zukunft. Während im Hintergrunde das Volk auf dem Thurm in ängstlicher Flucht begriffen ist, auf überhangenden Balken sich rettet, und

Digitized by Google

nur der König in unbändigem Trotz auf alle Zeichen des Himmels und alle Bitten seiner Nächsten nicht achtet, haben sich im Vordergrunde die Einer Stammes sind zusammengefunden, um gemeinsam auszuwandern, jeder Stamm in verschiedener Richtung. Freilich scheint es unbegreiflich, wie diese drei Racen sich auf derselben Stelle hat beim Thurm gleichsam verabredet haben, in demselben Augenblick ihre Reise anzutreten; wir sehen auch nicht, ob die Andern sich ihnen anschließen; wir können uns nicht vorstellen, wie vor ihrer Sonderung so viele Gestalten mit Rossen, Stieren und Wagen auf dem engen Raum Platz gehabt haben, ohne sich zu zertreten. Aber alle diese Fragen werden überflüssig, wenn wir den Standpunkt des Symbolischen festhalten. Der Künstler fühlte die Unmöglichkeit, diese Völkerscheidung so darzustellen, wie sie sich allenfalls wirklich hätte zutragen können, um zugleich in den Grenzen eines beschränkten Raumes und in den wesentlichsten der Schönheit zu bleiben. Er nahm daher aus der unzähligen Masse einzelne charakteristische Repräsentanten, und drängte den Konflikt und seine Lösung auf einen einzelnen Punkt, um beide lebhafter und entschiedener zu veranschaulichen.

Wir können uns aber nicht bergen, daß in der gesammten Anordnung eine gewisse Abschulichkeit, ein mathematisches Grundschema waltet, das wir schon an frühern Bildern desselben Künstlers bemerkten. Er strebt mit Recht nach klarer, übersichtlicher Anordnung der Gruppen, vergißt aber zuweilen die bindenden Zwischenglieder, so daß die Symmetrie Prinzip wird, anstatt des innern rhythmischen Gleichgewichts. Dieß drängt sich uns, nachdem der erste Rausch verflogen ist, wenn auch nicht störend, so doch wie gesagt mit jener Absicht auf, die verstimmt. Am wunderlichsten wird diese durchgehende Symmetrie bei der Gruppe eines Vaters, der sein Kind auf den Schultern sich dem semitischen Zuge anschließt, und völlig den Anstrich eines Lückenbüßers und eines Pendants zu dem hinteren Reiter der Zaphettengruppe erhält. Eine glückliche Ausnahme macht nur die Steinigung des Bauwerkes ganz vorn rechter Hand und die Karawane, die über den Hügel zieht in die weite Welt hinaus. Daß aber auch ein Bild von dem größten Figurenreichthum völlig organisch gegliedert und von aller Zerfahrenheit fern seyn kann, ohne diesen mehr architektonischen Grundsätzen zu huldigen, scheinen uns die Meisterwerke der großen Italiener unwiderleglich darzuthun.

Für einen Vorzug aber müssen wir es halten, daß die Darstellung des Bildes eine zweifache ist. Ohne die höchst gewaltige Dramatik im Hintergrunde, vorzüglich in der Gruppe um den König, würde die Harmlosigkeit und die hie und da idyllische Ruhe in den vordern Gruppen uns kaum befriedigen. Jede Seite wird hier erst durch ihren Gegensatz berechtigt und zu voller Wirkung gebracht, und wir möchten nicht entscheiden, ob Handlung oder Ruhe großartiger dargestellt ist. Es würde den Raum dieser Blätter weit überschreiten, wollten wir hier der Schönheit die in ihre kleinsten Schlupfwinkel nachgehen, zudem die Sprache des Kritikers für Lob arm ist, theils aus Ungewohnheit, aus voller Seele loben zu müssen, theils weil die Schönheit wesentlich nur Eine ist, so tausendfältig ihr Gegentheil. Hier daher nur die äußersten Umrisse.

Vorzüglich gelungen ist der Racenunterschied in den Gestalten des Vordergrunds. Die Hamiten, die den mittlern Platz einnehmen, erinnern uns prototypisch an die gesammte Geschichte ihrer Nachkommen. Stumpfer Aberglauben in dem Gesicht des Priesters, der auf dem Stier vorausreitet, und in dem blöde lächelnden des jungen Weibes, das sein Gewand flickt. Daneben List und Energie in dem Gesichte des Alten mit dem Stabe, der sich zu den Semiten wendet, und eine gewisse Zähigkeit und gespenstische Größe in der Greisin, die das Kopftuch von den tiefen, hohlen Augen hebt, und den jungen Apoll der Zaphettengruppe anblickt, daß er erschrickt und mit dem Bogen abwehrt, als wolle er sagen: Mit euch keine Gemeinschaft. Wie leicht wäre es, eine jede Gestalt noch bestimmter zu deuten, etwa in dem Alten den eisernen Despotismus, in dem jungen feisten Weibe die blühende Fruchtbarkeit und in der Greisin die ägyptische Kunst personificirt zu sehen, die auch so herüberschaut zu Japhetiden und Germanen, mit ehrwürdiger Unheimlichkeit. Nutzlose Spielerei! Das ist gerade die historische Seite des Bildes, die wir oben gepriesen haben. Da treten nicht die Göttinnen Aegyptia, Arabia, Gräcia, Germania u. s. f. mit der ganzen trüben Langweiligkeit ihrer Attribute auf, die man dennoch ohne antiquarische Gelehrsamkeit nicht verstehen kann. Nein, das Volk selbst steht da und vorüber, mit so meisterlichem Verständniß seiner Natur auf die Mauer gezaubert, daß wir gar versucht worden sind, aus den Falten der Gesichter das zu lesen, was uns vielleicht die raffinirteste Symbolik der Attribute kaum gesagt hätte. Und so ziehen dann diese Hamiten dahin, gemieden von den andern Stämmen wie die Pest, doch mit nicht minderer Zuversicht als die andern, Stiefkinder des großen Vaters, aber nicht ganz verworfen und verwahrlost. Denn sie gewinnen uns ein Interesse ab und nehmen uns selbst zur Bewunderung auch in der glänzenden Nachbarschaft ihrer glücklichern Brüder.

Links von dem Zuge der Hamiten schauen sich die Semiten um den Erzvater, der mit einer prächtigen Patriarchenhoheit die Arme schützend über sein Geschlecht breitet und von der göttlichen Erscheinung in den Wolken Segen herabzuflehen scheint. Er und seine Kinder, die entsetzt vor dem fürchterlichen Hohn des Abyssiniers sich an ihn schmiegen, befinden sich auf einem niedern Kurven von weißen Stieren gezogen. Sein kleiner Sohn steht aufrecht, gestützt auf des Vaters Knie, und hält das Beilseil des Gespanns mit königlich-knabenhaftem Stolz, der ihm köstlich zu Gesichte steht. Vorn neben den Thieren geht die Mutter, einen Korb auf dem Haupte tragend, in dem ihr jüngstes Kind liegt, nackt, mit den kleinen Armen herunterstrebend zu seinen Brüderchen, die auf dem Nacken der Stiere liegen und sitzen in der lieblichsten Gebärde. Diese ganze Gruppe ist wahrhaft entzückend, von einer Reinheit und Anmuth der Linien und einer klaren Farbenfrische, wie wir kaum Aehnliches kennen. Und mit wie feinem Takt hat der Künstler den arabischen und jüdischen Typus vermischt, auch in der lebhaftesten Charakteristik dem Wink der Grazie lauschend!

Auf der rechten Seite vom Beschauer sprengt auf weißem Roß eine gedrungene Kriegergestalt daher, den Blick in die Höhe gerichtet, offenbar ein Germane. Neben ihm, halb schwebend, ein schöner ernster Griechen-Jüngling, die Faust tief in die Mähne des Rosses gewühlt, daß es scheint, als werde er im Fluge mit fortgetragen. Das Ueberirdische der Haltung und der ganze Habitus des Jünglings läßt uns nicht in Zweifel, daß der Gott mit den feuerrothen Pfeilen gemeint sey, und wir kommen hier in den Fall, über unser eignes Gefühl zu schwanken. Denn scheint uns auch der Künstler den Weg historischer Darstellung zu verlassen, indem er unter die menschlichen Repräsentanten der verschiedenen Völker den Gott mischt, so nimmt uns doch die unendliche Anmuth dieser zarten, herben und schlanken Gestalt so gefangen, daß wir sie ungern entfernten.[1]

Mit gutem Bedacht hat der Meister dem Japhetitenstamm auch im Bilde die weiteste Aussicht in die Zukunft eröffnet. Eine Karawane auf Kameelen zieht über einen Hügel im Hintergrund, entzückende Frauengestalten, deren liebe deutsche Geschichte unter dem orientalischen Kopfputz wunderlam hervorschauen. Sie winken zum Theil ängstlich denen, die noch auf dem Thurm hastig umherirren, sich ihnen anzuschließen. Im Ganzen jedoch scheint

[1] Nur hielt der Fleischton etwas zu auffallend ins Rosenrothe.

Digitized by Google

uns das griechische Element ein wenig vernachläßigt, das doch in der Entwickelung Europas eine so wichtige Stelle einnimmt. Oder hat etwa der Künstler dieß selbst gefühlt und darum den ganzen Charakter der Nation durch den Gott vertreten lassen? Wir gestehen, daß er uns den Mangel nicht völlig ersetzt. Wir hätten gern einige blühende griechische Weiber unter der Menge erblickt, einige jener ehrwürdigen Männergestalten, hinter deren hohen Stirn wir die Philosophen, Staatsmänner und Künstler des so hochbegünstigten Volkes geahnt hätten. Indessen verbot wohl der Raum, all diesen Wünschen entgegenzukommen. Wir können auch den bedeutsamen Zug nicht mit Stillschweigen übergehen, daß ein jeder Stamm durch besondere Thiere charakterisirt ist; die Semiten durch glänzende sleete Rinder und eine dichtwollige Schafherde, die Hamiten durch einen schwarzen Büffel von stumpfem, brutalem Blick und wildzottigem Fell, die Japhetiten durch das „edle Roß." Die Beweise für die Trefflichkeit dieser Attribute liegen in der Geschichte offen zu Tage. Hier nur noch ein Wort der Anerkennung über meisterlichen Ausführung. Es ist in ihr der Beweis geliefert, wie man des Stylisirens der thierischen Natur nicht bedarf, wofern nur die reale Auffassung mit der der menschlichen Gestalten übereinstimmt. Man könnte sagen: diese Rinder und Schafe würden dem großen Berdoekhoven keine Schande machen, wenn der geniale Illustrator des Reineke Fuchs durch ein solches Lob überhaupt noch geehrt würde.

Nun aber zu Nimrod und den Seinen. Da sitzt er, der Vater blühender Kinder, die ihm seine heradgestürzten Gegner erschlagen haben, verlassen von den entsetzten Hofleuten und Sängern, die noch freuchlosen Warnungen sich zur Flucht wenden. Starrheit, Gram und wilde Größe liegt in diesen Blicken, völlig würdig seines Prometheus-Gegenstücks, und doch nicht mit jener erhabenen Würde des Selbstgefühls, wie sie dem griechischen Halbgott gebührt. Es ist eine rohkräftige alttestamentliche Natur, die dem rächenden und eifersüchtigen Jehovah die kecke Stirn bot, und nun, gebrochen in der Zuversicht auf ihre himmelstürmerische Kraft, die Schmach der Demüthigung nicht überleben will. Und so macht er auf den Beschauer einen ächt tragischen Eindruck, wie jedes maßlose Streben einer gewaltigen Menschenkraft, das sein irdisches Gefäß zu Grunde richtet. Einen ergreifenden Gegensatz zu dem Vater macht das rührende Bild seiner erschlagenen Kinder und die heftige Geberde der Mutter, die nun wenigstens den Gemahl retten möchte. Unter den umgebenden Männergestalten, deren jede bedeutend an Ausdruck und in der Zeichnung tadellos ist, erwähnen wir hier nur die einen, wie es scheint, vertrauten Freundes der Familie, der im Schmerz, das Haupt mit dem faltigen Gewand verhüllend, die Stufen hinabwankt. Das Gewagte der Gestalt, das im Karton unklar und mißlich schien, ist durch die kräftige Haltung in der Farbe völlig gerechtfertigt worden. Es bedarf der Erwähnung nicht, daß auch die entfernteren Figuren, die sich in dunkem Gewühl zu retten suchen, vortrefflich und des Malers der Hunnenschlacht würdig sind. Ein solcher Reichthum an glücklichen, dramatischen Motiven macht ein langes Studium nöthig, um in allen Einzelheiten genossen zu werden.

Wir haben dis zuletzt mit einem Bedenken gezögert, das wir aber dennoch nicht zurückhalten können. In dem Lichtglanz nämlich, der den oberen Theil des Thurmes verhüllt, erblicken wir Gott mit zwei Engeln, die auf das Völkergetreide mild herunterblicken. Die Gestalten sind schön und geistreich gezeichnet, aber sie schienen uns auf dem Charaktere des Bildes zu fallen. Wie finden in ihnen nichts von dem Gewaltigen des Ereignisses, wir trauen diesem Jehovah mit dem weichen Blick die Kraft nicht zu, ein Geschlecht zu züchtigen, das sein vergessen hat, und der Eindruck, den er macht, ist wenig geeignet, jenen zornigen Richter und Rächer der Beleidigung seiner Majestät in ihm erblicken zu lassen. Daß wir ihn eben so fern wissen möchten von gewaltsamer Leidenschaftlichkeit, versteht sich von selbst. Auch im größten, gerechtesten Zorn muß der Gott Gott bleiben. Aber eine tieferne, imposante Erscheinung wäre hier am Orte gewesen, ein Bibelgott, wie er in dem Mysticus selbst erscheint, nicht der sogenannte „liebe Gott," der im Kinderwährchen dem armen Waisenmädchen zu Weihnacht Aepfel und Nüße in das Schürzchen regnen läßt.

Auch die Glorie, die um die Himmlischen gegossen ist, verfehlt zum großen Theil ihre Wirkung. Es benahm dieß innerlich auf dem Farbentou des ganzen Bildes, der der Auffassung gemäß mehr ein idealer, als ein eigentlich historischer ist. Hätte der Künstler den untern Theil tiefer und kräftiger kolorirt, so käme das Licht der göttlichen Erscheinung zu seiner Geltung. Statt dessen ist er überall von einer heiteren, zuweilen üppigen Frische, besonders in der Karnation, die dem Ganzen einen reizenden, mährchenhaften Schimmer gibt, ohne doch unwahr zu werden. Es läßt sich dieß mit der symbolischen Behandlung gar wohl in Einklang bringen, um so mehr, als die Feinheit der Mauerei im Einzelnen, die volle plastische Ausgestaltung in hohem Grade erreicht ist. Nur vermissen wir, wie schon oben angedeutet, die Luftperspektive zwischen dem Thurm und den Gruppen im Vordergrund oder finden sie vielmehr nicht nachdrücklich genug. Der Hintergrund dagegen ist in bewunderungswürdiger Harmonie, Gestalt löst sich von Gestalt, und jegliche spielende Effekthascherei in der Beleuchtung ist sorgfältig vermieden.

Der Bauarbeiter, der uns in dem noch unvollendeten Gebäude herumführte, behauptete, die neue Technik, die bei diesem Bilde angewandt worden, sei dauerhafter als alle früheren, und widersehe selbst absichtlicher chemischer Zerstörung, natürlich bis auf einen gewissen Grad. Wir wünschen, daß sich dieß im Verlauf der Zeit bestätigen und ein seinem geistigen Gehalte nach unsterbliches Werk auch vor der gemeinen Vergänglichkeit Jahrhunderte lang bewahrt werden möge.

Berlin, im Februar 1849. **Vincens.**

Bemerkungen.

Den rechten Künstler macht das rechte Studium, das Verfolgen der naturnachahmenden Kunst in ihre Tiefen, in die Mysterien der Darstellung, des Vortrages, also in gleichem Maß auch das Studium der Natur in ihren unergründlichen, mysteriösen Tiefen. Einer kann aber nicht Alles. Wir finden bei den celebersten Meistern, daß sie sich vorzüglich an Einen Styl der Natur, ja an Eine Hauptstimmung derselben gehalten und diese wiedergegeben gesucht haben. An diesen Linien, Formen, Stimmungen, Tonarten erkennt man sie. Wem schweben hier mehr die verschiedensten Namen vor?

Wenn ich nun hiebei an jüngere Talente, noch unentschiedene, auf Seitenwegen wandelnde, dachte, ihre akademischen, vielseitigen Studien, ihre Skizzen nach der Natur ins Auge faßte und ihnen gegenüber wie der Naturfeind vorschwebte, der sich gewöhnt hat, täglich auf die unendlich wechselnden Erscheinungen zu merken, zu welchen der Kunstjüngling nur zuweilen mit seiner Mappe in die Schule geht, so kommt mir die Stellung des Letztern in Beziehung auf die Wahrnehmung pittoresker Momente nicht so günstig vor, als diejenige des Liebhabers. Jener sieht sich immer vom Unbarteilbaren, Unnachahmlichen, Unerreichbaren auf sich und seine künstlerische Unzulänglichkeit zurückgedrängt. Der Naturgeist ist ein ernster Mahner; der Kunstjünger soll thätig angeeifert, die leise, geheimnißvolle Sprache seines Innern zu fühlen, sein Unvermögen. Ueberall wenden sich aber Sinn und Gemüth von dem Schönen weg, das nicht das Ihre

Digitized by Google

werden kann. Kein pſychologiſches Wunder, wenn der Zögling Das meidet, was ihn nur an ſeine Schwäche erinnert.

Anders der Dilettant, der nur ſchauen, nicht nachſchaffen will. Im Bewußtſeyn, daß nur Wahrnehmung, nicht Thätigkeit ſein Beruf iſt, fühlt er ſich der maleriſchen Natur gegenüber frei; er ſchaut, er ſammelt, er vergleicht, ſucht pittoreske Standpunkte auf; er denkt ſich die Möglichkeit der Darſtellung durch techniſche Mittel, er reflektirt über die Art des Feſthaltens der vorübergehenden, täglich wechſelnden Momente, er ſetzt ſich in den Fall eines hochbegabten Meiſters und erkühnt ſich in ſüßem Wahn Naturphänomene darzuſtellen, welche in der Kunſtwelt Erſtaunen erregen würden. Dieſes Phantaſieleben hat für ihn nichts Bedrängendes; ja, er wird es im langen Leben nicht ſatt, täglich die Natur mit maleriſchen Augen zu betrachten, ſie, wie die anziehendſte Geſchichte, ſeinenweiſe zu leſen und, was der ausübenden Kunſt unerreichbar vorüberſchwebt, damit es wenigſtens einer Menſchenſeele als Kunſtmotiv zum Bewußtſeyn komme, das Bild mit wahrer Liebe durch den hellen äußern Sinn in den innern aufzunehmen.

Nachgeahmtes muß man nicht nachahmen, ſondern nur das Urſprüngliche, das Beſte aus der beſten Zeit jeder Kunſtart. Aber beſchauen ſoll man auch das Manierirte, Kunſt-Verpönte, die Werke der ſpätern, geſchmackloſen Zeit. Sie hat Manches relativ-ſchön ausgebildet und man kann daran lernen, was man zu thun, noch mehr, was man zu laſſen hat. Wer wird z. B. über die Werke des Adrian von der Werff hochmüthig hinwegſehen?

Nachrichten vom Januar.

Perſönliches.

Das Collège de France hat an des verſtorbenen Letronne Stelle für den archäologiſchen Lehrſtuhl Herrn Charles Lenormant mit 14 Stimmen erwählt; 7 Stimmen fielen auf Herrn de Saulcy, 2 auf Herrn de Rougé. Die Akademie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften hat die Wahl beſtätigt.

Der belgiſche Miniſter vom 18. Januar enthält einen königl. Beſchluß, der einem von der königl. Akademie der Künſte ausgegangenen Reglement zur Bildung einer Centralkaſſe zu Gunſten hülfsbedürftiger Künſtler und ihrer nachgelaſſenen Familien die Beſtätigung ertheilt. Zur Unterhaltung dieſer Penſions- und Hülfskaſſe ſollen dienen: 1) die auf 12 Jrcs. feſtgeſetzten Jahresbeiträge der beigetretenen Künſtler und Dilettanten; 2) die freiwilligen Gaben und Vermächtniſſe der Privaten; 3) Subſidien der Regierung und anderer Gemeindebehörden; 4) der Ertrag der zum Beſten der Kaſſe veranſtalteten Ausſtellungen, Konzerte und Luſtbarkeiten.

Verſteigerung.

London. Bei der Verſteigerung der Bibliothek des Herzogs von Buckingham in Stowe, deren Katalog 6211 Nummern enthält, kam auch die vollſtändige Sammlung von Boydell's Kupfern, die zu 78 Pfd. Sterl. 13 Schill. weggingen, und eine vollſtändige Sammlung von Bartolozzi's Kupfern, worunter über 600 Bildniſſe, die mit 62 Pfd. Sterl. bezahlt wurden, vor. Beide gewann der Buchhändler Murray. Eine antike Statue, die ſogenannte Berenice, welche bei den von dem jetzigen Herzog von Buckingham, damals noch Marquis von Chandos, veranſtalteten Ausgrabungen in den Bädern des Agrippa zu Rom gefunden worden iſt, 4 Fuß 6 Zoll hoch, iſt von der Königin für 157 Guineen erſtanden und dem Prinzen Albert zum Geſchenk gemacht worden; ſie ſteht jetzt in Osborne, der See-Villa des Hofes, auf der Inſel Wight. Das bekannte Shakesbild Shakeſpeare's, von Lord Ellesmere für 372 Pfd. Sterl. 15 Sh. erſtanden und gegenwärtig beſtimmt, von Conſens geſtochen zu werden, hat 22 Zoll Länge und 18 Zoll Breite; der Dichter trägt ein ſchwarzes Wamß, mit übergeſchlagenem Hemdkragen, deſſen Bänder herunterhangen. Es ſtellt Shakeſpeare im beſten Mannesalter vor und hat mit der Büſte in Stratford auffallende Aehnlichkeit, ſowie auch mit den Stichen vor den erſten Ausgaben ſeiner Werke. Unter den übrigen Bildern der Sammlung wurden zwei aus der deutſchen Schule, S. Barbara und S. Katharina, für 157 und 168 Pfd. Sterl. erkauft, das große Bild von Salvator Roſa, die Kindung Moſis, um 1050 Pfd., das Bild von Cuyp: Philipp, der den Verſchwitterten kauft, um 1543 Pfd., und das große Bild von Rembrandt: die unbarmherzige Diener (Titelkupfer des Katalogs, früher ſchon von Watt geſtochen), um 2300 Pfd.; letzteres für den Marquis von Hertford. Der Geſammtbetrag der Verſteigerung war 73,362 Pfd. 4 Sh.

Akademien und Vereine.

Berlin. Zu Oſtern ſoll die projektirte Reorganiſation der Bauakademie ins Leben treten. Es wird der Bauſchule in ihrer gegenwärtigen Geſtalt eine dritte Klaſſe, der ſo Zelhmeſſer, hinzugefügt, die eine Vorbildung zu der Bauconducteur gewähren ſoll. In einem weiteren Reorganiſationsplane iſt die Vereinigung der Bauſchule, des Gewerbeinſtituts und der Ingenieurſchule zu einer einzigen umfaſſenden Anſtalt nach Art der polytechniſchen Schule beabſichtigt.

In dem wiſſenſchaftlichen Kunſtverein legte Herr v. Diebitſch, Lieutenant a. D. und Architekt, ſeine im ſüdlichen Spanien 1846 und 1847 gemachten Studien vor. Nachdem Herr v. Diebitſch den Entſchluß auf der dreißigen Bauſchule gemacht, trat er vor einigen Jahren eine größere Studienreiſe an, welche ihn über Wien und Triest nach Venedig und weiter durch Mittel-Jtalien, Rom und Neapel nach Sicilien führte. Hier verwechte durch die Anſchauung maurischer und arabiſcher Bauwerke, die unwiderſtehliche Sehnſucht in ihm, einen noch ergiebigeren Boden jener Baukunſt aufzuſuchen. Er ſchiffte ſich nach Marſeille und von da nach Algier ein. Da er in dem letzteren Orte nur eine geringe Ausbeute für ſein Lieblingsſtudium fand, kehrte er nach Marſeille zurück und ſchiffte ſich hier nach Barcelona ein. Nachdem er Toledo, Tarragona, Murcia, Sevilla, Madrid und Burgos beſucht, ſchlug er ſein Hauptquartier in Granada auf, zwar in der berühmten Alhambra ſelbſt auf. Hier verweilte Herr v. Diebitſch beinahe ſechs volle Monate und war, Tag für Tag, unausgeſetzt beſchäftigt, 12 Stunden lang zu arbeiten. Die Ausbeute ſeiner Reiſe iſt eine wahrhaft erſtaunenswerthe. Das einſtimmige Urtheil der in der Verſammlung anweſenden Architekten, Maler und Kunſtfreunde war darin übereinſtimmend, daß ſich wohl noch niemals das durchgebildete Talent des Architekten mit dem glücklichen Farbenſinne des Malers und einer Ausdauer, wie ſie nur aus wahrhafter Liebe und Begeiſterung für die Kunſt hervorgehen kann, ſo vereinigt gefunden habe, als bei Herrn v. Diebitſch. In einigen der vom Vereine neugelegten Büchern und den genannten Städten und aus der Alhambra mußte man die, oft nur durch zwei oder drei Farbentöne erreichte, maleriſche Wirkung bewundern, in andern die an das Uebermenſchliche grenzende Ausführung der muſiviſchen Decken- und Wandverzierungen in buntfeſter Treuheit, ohne daß die Harmonie des Ganzen gehört wird, eine Fehheit, welche das, was durch das Daguerreotyp erreicht werden kann, noch bei weitem übertrifft. Herr v. Diebitſch aber hat nicht bloß für äſthetiſchen Genuß, er hat auch für praktiſche Anſchauungskraft geworbelet. Mitteſt eines eigenthümlichen Verfahrens hat er es, wo ihn das Zeichnen der Einzelnheiten zu lange aufhalten haben würde, ſich Abklatſchungen der architektoniſchen Verzierungen in angefeuchtetem Papier gemacht und ſie gegenwärtig beſchäftigt, in ſeiner Wohnung eine Dekoration im Styl der Alhambra in Gyps im Großen auszuführen. Allgemein ſprach ſich der Wunſch aus, daß dem genialen Künſtler durch Aufträge zu architektoniſchen Arbeiten die verdiente Anerkennung recht bald zu Theil werden möge. — Der Landſchaftsmaler Hellſt legte eine Anzahl landſchaftlicher Skizzen in Oel vor, welche er bei einem mehrjährigen Aufenthalte in Italien gemacht hat. Herr Lütke zeigte ein von ſeinem verſtorbenen Vater, dem verdienſtvollen Profeſſor Lütke, an Ort und Stelle gemachtes Rundgemälde von Rom, eine überaus fleißig gemachte Federzeichnung vor, ein werthvolles Erinnerungsblatt für Alle, welche die herrliche Weltſtadt einſt beſuchten.

Berichtigung.

In Nr. 7 des Kunſtblatts S. 26 iſt die Ziffer 4 vor: Lokomotivwagen des Bahnhofs in 5 zu verwandeln und in der folgenden Korrektur Nr. 43 ſtatt 24 zu leſen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernſt Förſter in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 11. Donnerstag den 15. März 1849.

Kunstliteratur.

Dr. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt. Zwei Bände. Berlin 1847.

(Fortsetzung.)

Nach dieser Anerkennung der geschichtlichen Perioden, welche die Verfasser abgegrenzt haben, können wir näher auf das Einzelne eingehen. Hier bemerken wir sofort bei den beiden ersten, die ältere Zeit behandelnden Büchern eine bedeutende Veränderung und Vermehrung. Das erste Buch, die „altchristliche Kunst" umfassend, zerfällt jetzt in zwei Abschnitte. Der erste, „der spätrömische Styl," schließt sich noch an das erste Buch des italienischen Theils der frühern Auflage an, jedoch mit einer größern Ausführlichkeit in der Darlegung der eingetretenen Veränderungen des Styls, und mit einer anschaulichen Schilderung der ältern kirchlichen Mosaiken in Ravenna und Rom. Eine dankenswerthe und wohl angebrachte Zugabe, da grade in einer Epoche wie diese, wo die Ausführung weniger leistet, die Motive der Anordnung, welche sich in wörtlicher Beschreibung wiedergeben lassen, mehr zur Charakterisirung der Kunstrichtung leisten. Der zweite Abschnitt dieses Buches, „der byzantinische Styl," ist ein ganz neu hinzugekommener, da der Verfasser in der ersten Auflage sich mit einer kurzen Hinweisung auf diesen Styl, als auf ein Moment der italienischen Entwickelung, begnügt hatte und nach seinem Plane begnügen konnte. Die Aufgabe ist sehr dankenswerth gelöst. Die Eigenthümlichkeiten dieses erstarrten Styls werden anschaulich geschildert und die im Wesentlichen jetzt allgemein anerkannten Ursachen der Erstarrung zweckmäßig zusammengestellt und durch eine glückliche Auswahl einzelner charakteristischer Thatsachen bewiesen. Der Mangel eines freien nationalen Lebens steht oben an, die Gestaltung der Religion ist die zweite Hauptursache, während der Bilderstreit, bei dessen Beendigung durch die den Bilderfeinden gemachten Konzessionen alle künstlerische Freiheit und Naivetät erklärt wird, das Verbot der Plastik und das gänzliche Aufhören der Naturstudiums „als begleitende Umstände und als Ursachen" zu berücksichtigen sind. Etwas zu stark ist es vielleicht, wenn der Verfasser das byzantinische Ideal ein „Tendenzwerk" nennt, weil die Maler, meistens Mönche, dem Leben gegenüber Partei gemacht, und daher ihr persönliches Ideal, die mürrische Askese, an die Stelle eines allgemein Gültigen gesetzt hätten. Ein solches Bestreben hätte Widerspruch hervorgerufen. Vielmehr war die asketische, mürrische Gestalt ein allgemein Gültiges. Schön war gleich heilig und heilig gleich asketisch, so daß das allgemeine Gefühl diese finstern Züge forderte. Auch ist vielleicht doch zu sehr nur das Mangelhafte dieser Kunstrichtung aufgefaßt. Allerdings lassen uns diese Köpfe gleichgültig, „weil sie mit all ihrer sternfaltenden Gravität jedes sittlichen Wollens, jeder Energie in Liebe und Haß unfähig sind." Der individuelle Charakter fehlt. Aber dennoch wird es, freilich nicht bei der Mehrzahl, wohl aber bei den bessern der auf uns gekommenen Monumente anschaulich, daß auch dieser Styl noch seine eigenthümlichen Verdienste hat, eine Großheit und Würde und selbst eine Schönheit der Linie, die sich in andern, glücklichern Perioden nicht leicht findet, und die nicht bloß, wie man gewöhnlich meint, ein unbewußtes Erbtheil der heidnischen Welt ist, sondern auch ein spezifischer Ausdruck der unantastbaren Festigkeit des Glaubens. Wenn man diese seltenen bessern Werke, z. B. gewisse Miniaturen oder den ältern Theil der berühmten Pala d'oro in Venedig (welche die Verf. S. 94 beiläufig erwähnen) genauerer Betrachtung würdigt, entdeckt man auch ein eigenthümliches und bedeutendes künstlerisches Element, das freilich mehr im Allgemeinen bleibt, mehr einen architektonischen als einen individuellen malerischen Charakter hat. Bei der Mehrzahl der Werke und vielleicht bei allen spätern kann man dagegen allerdings mit den Verfassern diese Kunst als ein „mit Luxus betriebenes Handwerk" bezeichnen und grade daraus ihre „unglaubliche Mittheilung" erklären. Hierdurch beantwortet sich dann auch von selbst die kulturgeschichtliche Frage, welche die Verf. (S. 68) als eine „noch nicht genugsam aufgeklärte" berühren, ob nämlich eine in Italien herrschende Gedankenrichtung dem Eindringen des byzantinischen Styles günstig war. Der Einfluß der byzantinischen Kunst war hier seit der Völkerwanderung ein hergebrachter, der durch die längere Abhängigkeit einzelner Gebiete, dann aber auch durch das Uebergewicht technischer Vollendung sich erhielt und befestigte, und bei den verwandten Elementen, die sich in religiöser und nationaler Beziehung noch vorfanden, Anklang fand.

An diese allgemeinen Bemerkungen schließt sich eine Aufzählung einzelner Monumente an; Mosaiken, die wir freilich nur in Italien, in Rom und Ravenna, in Venedig und in den normännischen Bauten Italiens, nicht in Griechenland selbst, aufgeführt können, Miniaturen und einige Metallarbeiten in Email oder eingelegter Arbeit. Tafelbilder lassen sich kaum anführen; was wir davon besitzen, ist zweifelhaft, oder aus späterer Zeit und unbedeutend. Auch hier ist die Auswahl und der Umfang der Beschreibung dem Zwecke ganz entsprechend.

Das folgende Buch, „die Kunst des Mittelalters," zerfällt in zwei Abschnitte, „die Kunst diesseits der Alpen" und „Italien," und gibt für jeden von beiden die Erzählung zusammenhängend, bis zu dem Ende des (künstlerischen) Mittelalters, also die zum Anfange des 15ten Jahrhunderte. Das Synchronistische ist daher innerhalb dieser großen Periode aufgegeben, wogegen in einer Geschichte der Malerei nicht viel zu erinnern ist. Denn beide Regionen waren zwar nicht ohne Einfluß aufeinander, und namentlich übt die nordische Architektur auf den italienischen Formensinn und daher mittelbarer Weise auch auf die Malerei einen nicht unbedeutenden Einfluß aus; allein da er eben nur ein mittelbarer ist, so konnte er in der Geschichte dieser Kunst füglich übergangen werden. Der erste, unserer nordischen Kunst gewidmete Abschnitt schließt sich an das erste und zweite Buch der frühern Ausgabe an, ist jedoch wiederum sehr viel ausführlicher, mit vielen Beispielen bereichert und in seinen

Digitized by Google

Sätzen bestimmter gefaßt. Der Inhalt iſt nach Zeiträumen abgetheilt, deren erſter „Nachwirkung der antiken Kunſt im Norden“ überſchrieben iſt. Die noch vorhandenen Kunſtwerke ſind meiſtens nur Miniaturen, deren Beſchreibung hier meiſtens nach Waagen und nach Kugler ſelbſt (in ſeinen Aufſätzen im „Muſeum“) gegeben iſt; außerdem fehlt es aber nicht (abweichend von der frühern Ausgabe, die meiſtens nur Erhaltenes anführete) an einer Zuſammenſtellung der bedeutendſten untergegangenen und uns nur durch Beſchreibung bekannten Monumente, hauptſächlich nach Emeric David und nach Fiorillo.

Der zweite Abſchnitt, „der byzantiniſche Einfluß,“ beginnt mit der Vermählung Otto's II. mit der griechiſchen Prinzeſſin Theophano. Zu dieſem vereinzelten Umſtande kam dann die allgemeinere Thatſache, daß ſeit Otto dem Großen (durch ſeine italieniſchen Herzöge und durch ſeine Vermählung mit der Italienerin Adelheid) „die Verbindung von Ländern byzantiniſcher Kunſt mit dem Norden lebhafter wurde.“ Die Verfaſſer legen ſelbſt auf dieſe Einwirkung nicht ſo viel Gewicht, wie man pflegt, ſie bemerken auch an den Kunſtwerken, welche ein Studium nach byzantiniſchen Werken verrathen, noch eigenthümliche Abweichungen, und wollen daher, daß man höchſtens von einem byzantiniſirenden, nie aber von einem byzantiniſchen Style im nördlichen Abendlande ſpreche. Vielleicht iſt aber auch dieſes Zugeſtändniß noch dahin zu beſchränken, daß dieſer byzantiniſche Einfluß ſich nur auf einzelne Werke, höchſtens auf einzelne Lokalſchulen erſtrecke, daß er mehr im Umkreiſe des Hofes und gewiſſer Klöſter blieb, und die Regungen der einheimiſchen Kunſt, ſo ſchwach ſie auch noch waren, niemals unterdrückte. Namentlich kann man dieß durch die Stiftungen eines Mannes beweiſen, den die Verfaſſer grade unter den Gönnern des byzantiniſchen Styles anführen, des Biſchofs Bernward von Hildesheim, welche in der That keine irgend entſchiedenen Spuren des Byzantiniſchen zeigen. Freilich ſind es Stukpuncten, für welche die Griechen keine Vorbilder gaben, oder ſchon darin, daß die Plaſtik ſich erhielt und ihren eignen Weg ging, lag eine Abweiſung des fremden Einfluſſes. Dieſer beſchränkte ſich wahrſcheinlich ganz auf Miniaturmalerei und Elfenbeinarbeiten, gab im Weſentlichen nur techniſche Hülfsmittel und blieb bei der iſolirten Stellung dieſer Kunſtzweige nur ſporadiſch. Fortwährend erhielten ſich auch bei den Miniaturen die Nachwirkungen der karolingiſchen Ornamentik in Formen und ſelbſt in Farben.

Der dritte Zeitraum, „die Zeit des romaniſchen Styles“ (11tes, 12tes und Anfang des 13ten Jahrhunderts), zeigt denn nun „das erſte ſelbſtthätige Puſſiren der Kunſt, welches ſich hier, wie überall auf der erſten Entwickelungsſtufe, durch ſtrenge Geſetzmäßigkeit äußert, die zwar die tiefern Geſetze der organiſchen Natur noch nicht begreift, die aber zunächſt dazu dient, der ins Formloſe ausſchweifenden Phantaſie beſtimmte Grenzen vorzuzeichnen.“ Die bildende Kunſt ſtand noch unter der Herrſchaft des architektoniſchen Princips. Man verwechſelt oft die Spuren dieſer Herrſchaft mit den Kennzeichen eines byzantiniſchen Einfluſſes und die Verfaſſer bemerken mit Recht, man ſolle ſich „überzeugen, daß die manierirte Geſetzmäßigkeit eines neu beginnenden Styles und die Erſtarrung eines abgelebten alten in einzelnen Fällen zuſammentreffen und dennoch zwei grundverſchiedene Dinge bleiben können.“ Vielleicht könnte man dieſen ganz richtigen Sätzen noch eine größere Beſtimmtheit geben, und den poſitiven Grund für die Geſtaltung der Bildwerke dieſer Epoche näher bezeichnen. Ich kann hier natürlich nur andeuten, was ich an anderer Stelle auszuführen verſuchen werde. Im Gegenſatz gegen das heidniſche Alterthum hatten die germaniſch-chriſtlichen Völker eine Richtung auf Darſtellung der wirklichen, nicht idealiſirten Natur. Dadurch waren ſie auf eine verwirrende Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen gewieſen, welche zu ordnen ihre Kenntniß des organiſchen Lebens nicht ausreichte. Sie verfielen daher bei den Anfängen ihrer Kunſt in eine Formloſigkeit und Rohheit, welche ähnliche Erſcheinungen in der Bildungsgeſchichte anderer Völker überſtieg, zugleich aber ſtanden ſie ſittlich und wiſſenſchaftlich unter der Zucht einer bereits verarbeiteten Tradition, welche alkliige und ſtarre Begriffe gab und daher das Bedürfniß einer ſtrengen Geſetzmäßigkeit erzeugte. Deßhalb hatten ſie dann auch in der Kunſt eine Neigung, die Unruhe des Lebens durch äußerliche, nicht aus der Sache geſchöpfte Regeln zu bändigen. Sie nahmen daher auch, wenn die Gelegenheit es gab, die ſtarren Formen der byzantiniſchen Kunſt auf, oder erſchufen ſich ähnliche Regeln. Hieraus erklärt ſich das Byzantiniſirende, was man ſtellenweiſe verſpürt, und zugleich das Schwankende und Ungleiche der Kunſtleiſtungen; denn da die Regel nicht aus der Sache ſelbſt oder der nationalen Auffaſſung hervorging, ſondern von Zufälligkeiten abhängig war, ſo bildete ſie ſich verſchieden und ließ auch wohl den rohen Naturalismus ungeſtört walten. Erſt gegen das Ende des 12ten Jahrhunderts bildete ſich ein allgemeiner Typus einer geordneten und mit Verſtand aufgefaßten Naturlichkeit, welcher den Uebergang zur folgenden Periode machte. Mit dieſer Richtung auf die wirkliche oder (wie man wenigſtens für ſpätere Perioden ſagen würde) gemeine Natur fanden andere Eigenthümlichkeiten der mittelalterlichen Kunſt in Verbindung, nämlich das Symmetriſche und das Symboliſche, beide nicht ſo ganz verſchiedene Dinge als man auf den erſten Blick glauben möchte. Die Verfaſſer wollen die Symmetrie als ein chriſtliches Princip nicht gelten laſſen, weil ſie eine zu allen Zeiten eintretende Folge der Verbindung der Malerei mit der Architektur geweſen. Allein die Symmetrie der chriſtlichen Kunſt zeigt ſich nicht bloß da, wo ſchon die Stellung des maleriſchen Werks in einem Gebäude dazu nöthigt, ſondern auch auf ſelbſtſtändigen, plaſtiſchen Werken. Sie erſcheint ſchon auf den altchriſtlichen Sarkophagen im Gegenſatz gegen den Reliefſtyl der heidniſchen, welcher die ſymmetriſche Stellung ausſchloß, und bleibt ſeitdem der religiöſen Kunſt bis ans Ende des Mittelalters treu, auch da wo es ſich um ſelbſtſtändige Bilder handelte. Sie iſt auch nicht bloß eine architektoniſche Regel, ſondern eine Regel aller Kunſt und nur in der Plaſtik mehr verſteckt, in der Malerei wieder deutlicher hervortretend. Im Gegenſatz gegen den plaſtiſchen Styl der alten Welt iſt daher in der chriſtlichen das Vorherrſchen der Symmetrie ein Zeichen der Hinneigung zum maleriſchen Style. Auch hat es einen innern geiſtigen Grund und dieſer hängt mit dem Symboliſchen zuſammen. Denn die Symbolik beruht auf einem Parallelismus gewiſſer Begriffe mit gewiſſen Erſcheinungen, mithin auf einer Symmetrie der Gedanken und der Erſcheinungswelt; die Symmetrie iſt die formelle Seite der Symbolik. Inſofern nun das Chriſtenthum an ſich eine Lehre des Gegenſatzes von Gott und Welt, von Gedanken und Erſcheinung u. ſ. f. iſt, hat es nothwendig eine Neigung zur Symbolik; ſie iſt daher auch den chriſtlichen Völkern niemals ganz fremd geweſen. Dieſe Neigung iſt um ſo größer, je mehr ſie eigentlich religiöſer Sinn, mithin tiefes Gefühl des Gegenſatzes, mit der Liebe zur Natur verbindet; denn hier entſteht das Bedürfniß der Ausgleichung durch das Symbol. Je mehr dieß der Fall iſt, deſto deutlicher tritt auch in der Kunſt das Symmetriſche und das eigentlich Symboliſche hervor. In der byzantiniſchen Kunſt iſt beides daher ſchwach, weil die Kirchenlehre ſchroff herrſcht und die Natur nur in der verbrauchten Form des Alterthums erkannt wird; in der mehreren Kunſt tritt es zurück, weil der Natur eine zu ſelbſtſtändige Bedeutung beigelegt iſt. In der ſpätromaniſch-chriſtlichen Zeit und im Mittelalter blüht dagegen die ſymboliſche Richtung, wenn auch in verſchiedener Weiſe. Dort war ſie abnehmend und wendete ſich weniger an die Natur ſelbſt, als an

Digitized by Google

bereits historisch gewordene Gebilde, Gleichnisse, unschuldige Aeußerungen heidnischer Naturverehrung und geschichtliche Ereignisse. Hier dagegen trat die tiefste herbste Auffassung des Gegensatzes mit jener alten Liebe der germanischen Völker für die Natur und zwar für die wirkliche, nicht idealisirte Natur zusammen, und das symbolische Element erhielt daher die höchste Anbildung. Es handelte sich jetzt nicht mehr um einzelne Symbole zufälligen Ursprungs und zweifelhafter Gültigkeit, sondern es bildete sich die Ueberzeugung von einem durchgehenden Zusammenhange des Gedankens und der Wirklichkeit, und diese Anschauung wurde zu einem kunstgestaltenden Prinzip. Daher entstand jene symbolisch-symmetrische Anordnung, welche durch die räumliche Stellung Gedanken aussprach, und, indem sie das beruhigende Gefühl der großen, alle Gegensätze und Widersprüche ausgleichenden Weltein heit trug erhielt, zugleich den begnemen Typus für künstlerische Ausfüllung des größesten wie des kleinsten Raumes gab. Die Verfasser scheinen die Bedeutung dieses Kunstprinzips nicht ganz so, wie Ref. zu betrachten, wenigstens führen sie mehr ungünstige Beispiele an. Denn allerdings geben die Mosaiken der Marcuskirche (deren Inhalt und Gruppirung S. 86 vollständig mitgetheilt ist) keinen klaren Gedanken; sie gehören aber auch dem Boden byzantinischer Kunst an, wo der Zusammenhang solcher Gruppirungen meistens ein äußerlicher, oft nur an chronologischen Fäden angereihet ist. Auch ist es richtig, daß schon im Mittelalter dieß Symbolisiren oft übertrieben wurde und in Willkür ausartete, wie dieß (S. 133) an einem Beispiele aus Glaber Rodolph, einem Schriftsteller des 11ten Jahrhunderts, gezeigt wird. Allein diese Willkür gehört mehr den Schriftstellern an, deren Scharfsinn in dem leichten Material des Gedankens über die Grenze hinausirrte, als den Bildnern. Vergleicht man z. B. die symbolische Anordnung auf dem Taufbecken im Dome zu Hildesheim mit jenem Schema des Glaber, so findet man, daß der Künstler das Wesentliche daraus aufgenommen, das Schielende fortgelassen hat. Glaber parallelisirt die Evangelisten, die Tugenden, die Paradiesesströme, die Elemente, die Sinne, die Weltalter. Das Taufbecken hat die drei letzten Rubriken fortgelassen, und dagegen die (großen) Propheten hinzugefügt, wodurch denn das Ganze abgerundet wird und seinere Beziehungen erhält. Bei dem großen Raume, den Kunstwerke dieser symbolischen Art gewöhnlich einnehmen, ist es übrigens begreiflich, daß wenige uns ganz erhalten sind, und man muß sich begnügen, an den verständlichen Ueberresten die Feinheit und Gedankentiefe dieser Kunstrichtung kennen zu lernen.

Der vierte Zeitraum, „der germanische Styl," von dem uns viel mehr erhalten ist, zerfällt hier in zwei Abtheilungen, in die Zeit des strengen Styls (vom 13ten bis nach der Mitte des 14ten Jahrhunderts) und in die des entwickelten. Hier fangen wir schon an, die Leistungen der verschiedenen nordischen Nationen auch auf diesem Gebiete zu unterscheiden. Die Verfasser berühren die Frage der Priorität der französischen Kunst vor Deutschland, welche freilich in der Architektur dieser Epoche anerkannt werden muß. Für die Malerei dagegen nehmen sie mit Recht an (S. 189), daß eine eigenthümlich deutsche, mit der französischen parallele Entwickelung stattgefunden habe. Gewiß ist zwar, daß Frankreich in Kathedral-Skulpturen, Miniaturen und Glasgemälden an Reichthum, und in den letzten beiden Gattungen auch der Zeit und den Erfolgen nach Deutschland übertrifft; allein im Werthe der größeren Arbeiten, der plastischen und der Wandmalereien, stehen wir nicht zurück. Die Verfasser trennen vermöge einer, vielleicht nicht glücklichen Konsequenz in der Scheidung der Perioden, die Malereien aus der Gegend von Köln, welche sie nach ihrer Terminologie theils dem romanischen, theils dem germanischen Style zuweisen. Stellt man diese, die von Brauweiler, Kamersdorf und Köln selbst, in Verbindung mit den einzelnen geringern Ueberresten, welche das Handbuch fleißig und richtig aufzählt, zusammen, so hat man den Beweis einer so großartigen und konsequenten Entwickelung der Malerei in dieser Gegend, wie keine andere ihn in diesem Zeitraume aufzeigen kann. Wenn man also nicht zu der vagen Behauptung flüchten will, daß ein günstiger Zufall hier erhalten habe, was anderwärts zerstört ist, wenn man vielmehr der Wahrscheinlichkeit gemäß annimmt, daß zwischen diesen erhaltenen Monumenten andere untergegangene sie verbinden, so erscheint uns diese Schule so bedeutend, daß ihr das ganze Abendland nichts Gleichzeitiges entgegensetzen kann. Vergleichen wir dann aber damit die sächsischen Skulpturen, welche den Malereien von Brauweiler ungefähr gleichzeitig sind, so haben wir Ursache zu glauben, daß die Anregungen, welche jene Malerschule erzeugten, nicht von Frankreich kamen, sondern acht deutsche waren. Eine Vergleichung dieser Skulpturen mit den französischen, die man für gleichzeitig halten kann, würde dieß noch näher bestätigen, gehört aber nicht hieher.

(Fortsetzung folgt.)

Stahlstich.

Der Dom zu Köln in seiner Vollendung. Nach dem von dem Dombaumeister Zwirner ergänzten Bauplane.

Dieser Stich, in der Karl Mayer'schen Kunstanstalt zu Nürnberg ausgeführt, hat 17 Zoll Höhe und 19¼ Zoll Breite nach rheinländischem Maß, und läßt alle Theile des großartigen Bauwerks, soweit dieselben bei der perspektivischen Aufnahme von der Südseite sichtbar sind, erkennen. Unter allen bis jetzt erschienenen größeren und kleineren Abbildungen des Kölner Domes ist dieß unstreitig die gelungenste und zudem nach den Zeichnungen des Architekten, nach welchen der Ausbau von Statten gehen soll, gefertigt, als die authentischste, gleichsam prophetische Darstellung des herrlichen Tempels christlicher Andacht, in welchem die religiöse und nationale Kunst ihren gemeinsamen höchsten Triumph feiern. Die mühevolle Sorgfalt, welche in zweijähriger Arbeit diese Platte gestochen hat, ist einem bedeutsamen und harmonischen Eindruck, welchen das Bild auf den Beschauer durch die Gewissenhaftigkeit der Ausführung bis in die architektonischen Einzelnheiten des mannigfaltigen Style und durch die übereinstimmende Anordnung hervorbringt, welche das Ganze in der von Zwirner angestrebten Vollendung gewonnen hat, aufs Schönste belohnt. Außerdem ist die Staffage auf dem Domplatze, eine Frankleichnamsprozession, für die Wirkung der Architektur ungemein belebend. Das Blatt ist von dem Regierungsrath Zwirner als Erinnerungsblatt des 14. August, als der sechsten Jubelfeier der ersten Grundsteinlegung zum Dome, dem deutschen Volk gewidmet, und der billige Preis, für ein Exemplar auf chinesischem Papier zu 4 Thlr. oder 7 fl., für eines auf weißem Papier zu 3 Thlr. oder 5 fl. 15 kr., dürfte die Verbreitung des schönen Stiches in weitesten Kreisen auch der Wenigerbemittelten befördern und das rühmliche Unternehmen des Verlegers, Herrn Fr. C. Eisen in Köln, in einer für solche Anstrengungen schwierigen Zeit mit einem glücklichen Erfolge krönen. en.

Digitized by Google

Nachrichten vom Januar.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 4. Januar legte Gerhard, in Folge freundlicher Mittheilung der Herren Sam. Birch und G. Scharf in London, eine Reihe Probedrücke der ägyptischen Stempeln vor, welche Herr Layard neuerdings in Nimrûd entdeckt und vor Erscheinung seines darauf bezüglichen großen Werkes zunächst zu vorläufiger Verbreitung im verkleinerten Maßstab eines Oktavbandes bestimmt hat; theils stiegenheit, theils in ansehnlicher Größe kunstgerecht angefertigt, forderten diese Zeichnungen zu voller und mannigfacher Anerkennung ihrer Wichtigkeit auf. Während die Mehrzahl ihrer Originale bereits als neuer Zuwachs der Kaunenswerthen Schätze der britischen Museums zu betrachten ist, weisen sie zunächst auf die bereits erlangten und noch bevorstehenden Erfolge ägyptischer Ausgrabung, auf die wie zu Nimlood, mit kolossalen Steinmassen geschmückten Palastruinen von Nimrûd, und auf die Gesammtheit der entdeckter Schätze hin, welche durch Layard's Verdienst den aus Nimlood in das Louvre versetzten kolossalen Botta'schen Funden füglich zur Seite stehen dürfen. In den einzelnen Zeichnungen wird der Beschauer theils durch die eigenthümlichste afiatischer Stile gefesselt, die in Schattirbestimmungen, Bekleidungsmaschinen, Schlauchschwimmern, Triumph- und Tributzügen, Elephanten, Affen, Antilopen und sonstiger buntrisch-indischer Thierschau sich darlegt, theils durch die künstlerische Entwicklungsstufe, auf welcher diese anfänglichen und figurenreichen Reliefbilder sich befinden. Die selbstständige Fertigkeit der Zeichnung, die in Verhältnissen und Bewegungen naturgemäß über die Kunststile Aegyptens sich erhebt, ohne die Strenge ägyptischer Kunst, namentlich in Zeichnung der Extremitäten und in gemäßigtem Druck des Kostüms, zu überlaufen, gewährt hier in großer Breite; wie im Gesammteindruck des Ganzen den vollen Gesammteindruck afiatischen Charakters und erweist allerorts das immer nähre gerückte und immer schwierige gewordene Problem über das Verhältniß afiatischer zu ägyptischer Kunst, ein Verhältniß, an dessen urkundlicher Feststellung bei fortschreitender Auslegung der Keilschrift und bei Entdeckungen, wie die von Layard auf Elfenbein-Reliefe entdeckten hieroglyphischen Götter- und Königsnamen, immer weniger sich verzweifeln läßt. Weitere Aufklärung über diese Entzeichnungen führt die archäologische Zeitung zu geben fort. Auch von einem durch ausserordentliche Aufklen zu erklärenden Vorbericht Herzog, der von G. Scharf, vom erprobten Darsteller ägyptischer Anschten und Monumente, künstlerisch ausgestattet wird, waren Probeblätter zur Stelle. Panofka legte die Zeichnung eines von ihm bei seiner letzten italischen Reise in Neapel erworbenen Kraters vor, geschmückt mit der merkwürdigen Schlußscene aus der Euripideischen Phoenissen Zerstörung Ilions, einer verlorenen Tragödie (Ἰλιοπερσίς), welche in Kostüm und Maske der Komiker auf einem mit Kranz und Zweigen behängten Altar den weißbärtigen Priamos mit gezahnter Axt vorgegenwärtigt, vom jugendlichen Neoptolemos mit gezücktem Schwert am Leben bedroht; ein nahestehender Lederbraun bezeichnet den Hain des Apoll. Hierauf theilte Panofka eine von Herrn Ernest Binet in der Revue Archeolog. 5 ann. 2 livr. als in reconnaissance d'Oreste et d'Electre d'après la tragédie de Sophocles publizirte Jatrische Vasenzeichnung mit, die Form bestzuth mit Electra nicht gemein habe kann, weil jenwohl gestickte Kleidung als Gattgeschmeide im Haar, Ohren, Hals und Arm dem Aschenbrödellos geradezu widerspricht, über welches die Electren des Sophokles (v. 189—192, v. 359 u. ff., v. 452) in Uebereinstimmung mit der des Euripides (v. 175—178, v. 183. 184, v. 280—285) sich unumwunden in Klagen ausklagen, und nachdem der Krug mit der vermeintlichen Asche des Orest (v. 757: ἐν βράσει χαλκῷ). wahrscheinlich eine Hydria von beschriebener Größe, nicht mit dem kolossalen, schweren Krater verwechselt werden darf, welchen die Fürstentochter hier dem strafen Jüngling entreicht, nicht abnimmt. — Hierauf hielt F. Kruse einen Vortrag über Vasenerklärung, mit besonderem Bezug auf Gerhard's Trinkschalen und Gefäße des königl. Museums zu Berlin. Es ward insbesondere die auf Taf. II. und III. veröffentlichte Gigantenschaale des Arifstophaos und Euphino einer neuen und durchgängigen Analyse unterworfen. Prof. Waagen legte im vierten Heft des Jahresberichts der mitteldeutschen Gesellschaft für Alterthümer, mit besonderer Hinweisung auf das in treffender Farbengebung dargestellte Rottweiler Mosaik des von Thieren umgebenen Sängers Orpheus vor. — Zwei in der Schweiz bei Orbe, im Kanton de Vaud, im Jahr 1845 entdeckte und durch Verwahrlosung seitdem zerstörte, sechzig Mosaike (eines mit Darstellung des kretischen Labyrinths, das andere mit Theseus, Ariadne und den minder erhaltenen, in zahlreicher Zahl wetheilten Figuren) waren von Herrn C. v. Bonstetten zu Bern, dem die Zeichnung und Herausgabe der betreffenden Zeichnungen verdankt wird, zugleich mit dessen neuester Schrift über die bei Anet von ihm durchsuchten Gräber (s. Literatur vom December Nr. 9) eingelaufen, welcher letztere jedoch mehr dem celtischen als dem römischen Alterthum angehören.

Stockholm. Das Konstnärs-Gillet ist eine Art Kunstverein und Künstlergesellschaft, aus Künstlern, Kunstfreunden und Kritikern bestehend. Es hält wissenschaftliche Zusammenkünfte, in welchen theils Vorträge gehalten werden, theils Gemälde und Stiche ausgestellt sind, u. dgl. m. Der Verein ist ziemlich zahlreich, und sowie er überhaupt von skandinavischen Sympathien durchweht ist, so ist es auch einer seiner Hauptzwecke, für die skandinavische Kunst zu wirken, ohne sich jedoch Einseitigkeit zu Schulden kommen zu lassen. In Verbindung mit dem Konstnärs-Gillet und aus ihm hervorgegangen steht ein Pensionsfonds, an dem sich jedes Mitglied des Gillet, wenn es eine gewisse Summe dargebracht hat (200 Thlr. Banco), einen Anspruch erwirbt und von seinem fünfzigsten Jahre an pensionsberechtigt ist. (Nord. Telegraph.)

Christiania. Unter den von dem hiesigen Kunstverein angekauften und zur Verlosung bestimmten Gemälden hat mehrere werthvolle Stücke, z. B. Gude's und Tidemand's gemeinschaftliches großes Bild: „eine Hochzeit in Hardangar;“ Lund's Landschaft, eine Darstellung der imposanten Natur in dem Meerbusen der Stadt Bergen; einige Genrebilder von Kaufmann in Hamburg und von Simonsen in Kopenhagen. Es finden sich allerdings auch einige Bilder, die mehr den Anfänger als den Meister verrathen. Dies darf aber wohl dem Vereine nicht zum Vorwurf gemacht werden. Es muß ihm vielmehr zum Lobe dienen, daß er sich in den letzten Jahren zugleich die Aufgabe gestellt hat, der vaterländischen Kunst Aufmunterung und Schutz angedeihen zu lassen. (Nord. Telegraph.)

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Die mittelalterliche

Kirchenbaukunst in England.

Von

M. H. Bloram.

Nach der 7ten Auflage übersetzt und mit Anmerkungen versehen.

Nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren.

8. Kartonnirt. 2 Thlr.

Jedem Freunde der Kunst wird dieses Werk hauptsächlich durch die Anmerkungen und die Einleitung von Dr. **Heusle mann** besonderes Interesse gewähren.

Verlag von **E. A. Haendel** in Leipzig.

Heute versandten wir an alle Buchhandlungen des In- und Auslandes:

Conversations-Lexicon

für bildende Kunst.

Illustrirt mit vielen Holzschnitten.

28ste Lieferung.

(IVten Bandes 4te Lieferung.)

Mit den Illustrationen:

1) Tabernakel aus dem Dome zu Fürstenwalde.
2) Verzierung aus dem Kloster zu St. Gallen.
3) Zeus und sein Mundschenk, nach Geneli.
4) Das Gefäss der Eupatoristen im Museum des Capitols.
5) Zwei Konsolen aus dem Dom zu Gelnhausen.

Ordin. Ausgabe à Lieferung 10 Ngr.
Pracht-Ausgabe à Lieferung 15 Ngr.

Leipzig, 1. März 1849.

Renger'sche Buchhandlung.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 12. Montag den 26. März 1849.

Kunstausstellung in München.

Letzter Artikel.

Die Architektur war auf der Ausstellung sehr schwach vertreten. Die Münchner Architekten hatten so gut wie nichts geliefert; einige Pläne von Berliner Künstlern, die noch während der Ausstellung einliefen, zeigten im Einzelnen wohl manches Gute, im Ganzen aber nichts, was die Aufmerksamkeit besonders auf sich gezogen hätte. Nur die Aquarellzeichnungen des königl. würtembergischen Hofbaumeisters L. v. Zanth machten eine rühmliche Ausnahme. Diese Zeichnungen stehen übrigens unter einem zweifachen Urtheil, indem man vor ihrem architektonischen Werth auf die bewundernswürdige Technik und Vollendung der Ausführung hingewiesen wird. Kaum ist es faßlich, wie Auge und Hand scharf und sicher und der Geist geduldig genug sind, um diese tausend Verzierungen, mit allen durch die Perspektive gebotenen Abkürzungen in Größe, Form und Farbenton ohne Fehl und durchaus gleichmäßig ein- und aufzutragen, und ich habe Männer von Fach ihr ungezogenes Erstaunen darüber aussprechen hören. Was nun die Entwürfe selbst betrifft, so sind es Innenansichten des von Zanth erbauten königl. Lustschlosses Wilhelma im Park Rosenstein bei Stuttgart, und zwar der mittlere Saal, das Divanzimmer und das Speisezimmer. Das Programm hatte dem Künstler den arabischen Baustyl vorgeschrieben, und er selbst scheint sich, nach den vorliegenden Entwürfen zu schließen, die Aufgabe gestellt zu haben, diesem allerdings sehr regellosen und fremdartigen Geschmack etwas von deutscher Ordnungsliebe und Konsequenz unterzubreiten und ihn mit den Bedürfnissen und Gewohnheiten eines deutschen Fürsten in Uebereinstimmung zu bringen. Nach den ausgestellten Zeichnungen scheint ihm die Lösung vollkommen gelungen, ja so sehr, daß man sagen kann, weder Plan, noch Anordnung, noch Verbindung der Formen finde sich an irgend einem maurischen Bauwerk vor, und doch ist nichts da, was nicht in einem jeden seine Stelle haben könnte. So hat er die Märchen von tausend und einer Nacht nicht ins Deutsche übersetzt, sondern in ihrem Geiste gedichtet.

Es knüpft sich an ein solches Gebäude und an die seiner Ausführung gewidmeten künstlerischen und materiellen Kräfte die ganz natürliche Frage nach dem Werth eines solchen Werkes für die gegenwärtige Kunst überhaupt. Die Frage, in welchem Style gebaut werden solle, ist mit der Wiedereinführung fast aller Bauweisen der Vergangenheit beantwortet worden. An die maurische hat Niemand die Hand gelegt, so wenig als an die ägyptische oder an die Wunderformen der indischen Felsentempel. Bei Kirchen und Palästen; Museen und Rathshäusern und wo die Baukunst dem öffentlichen Leben dient, werden antike und romantische Formen wie die der neuern Zeit überall unbedenklich angewendet, weil sie mit unsern Gewohnheiten und den Bestimmungen der Gebäude leicht in Uebereinstimmung zu bringen sind. Das Arabische steht uns überall fern und selbst ganz abgesehen von der Kostspieligkeit einer vollkommenen Anwendung desselben fehlt es dem Leben an den nothwendigen Berührungspunkten. Es wird sich also schwerlich Bahn brechen in das öffentliche oder gewöhnliche Leben in Deutschland; es wird so zu sagen ein, gleich einer Perle oder einem Edelstein, unschätzbares Privateigenthum bleiben, und fern dem Geräusche des Tags, unterstützt von der ruhig schaffenden und in dieser Ruhe und Gleichmäßigkeit unerschöpflichen Natur, der Vorliebe für die Lebensweisheit des Orientes einen lieblichen, behaglichen Nutzen bereiten.

Unter den Werken der Bildhauerkunst nahmen Schwanthalers letzte Arbeiten, wie billig, die erste Stelle ein. Es waren die für die böhmische Ruhmeshalle des Herrn Veith auf Libech bestimmten Statuen, zwei bereits in Erz ausgeführt, die andern noch als Gypsmodelle. Die ersteren waren die Statuen von Georg Podiebrad und von Libussa, zwei Gestalten von großer Schönheit und entschieden romantischem Charakter. Die edle Haltung Libussas, obschon sie nicht ohne Selbstbewußtsein in den Bewegungen erscheint, ihre volle, schöne Gestalt, der kühne Ausdruck ihres Kopfs, gegen immer von Neuem die Blicke der Vorübergehenden auf sich. Die vier Gypsmodelle stellen St. Wenzeslaus, Jaroslaw v. Sternberg, Johannes Lobowitz und Kaiser Maximilian II. vor, und wurde mehrfach bei ihnen die Bemerkung gemacht, daß die Reue etwas länger seyn dürften. Wenn wirklich bei diesen Arbeiten ein Proportionsfehler vorgekommen seyn sollte, so wird darum Niemand ein hartes Wort aussprechen gegen den Künstler, der unter schweren Leiden und mit zusammenbrechendem Körper auf einem Reliefbett die Vollendung seiner letzten Arbeiten nur wie von ferne leiten konnte. Sein treuer Freund und Erbe wird nicht unterlassen das äußere Maß der Prüfung noch einmal an die Werke zu legen, mit denen der edle Meister von uns geschieden und die wenn auch nicht die Frische, doch das Gemüth und die Sinnesrichtung ihres Urhebers aus seinen beglückten Tagen bewahren.

Max Widnmann hatte eine lebensgroße Gruppe: Apollo und Koronis ausgestellt. Die von den Pfeilen des eifersüchtigen Gottes getroffene Geliebte ruht in seinen Armen und er bückt sich nach ihr, um aus ihren sterbenden Blicken den letzten Genuß seines Glücks, den Trost für sein Unglück zu schöpfen. Man erkennt sogleich, daß man vor dem Werke eines ausgezeichneten Talentes steht, das es sich zur Hauptaufgabe gemacht zu haben scheint, der Durchbildung der Form und der eigenthümlichen künstlerischen Behandlung derselben die größte Aufmerksamkeit zu widmen. Wirklich ist der Styl, in welchem alle Einzelheiten an dieser Gruppe gehalten sind, breit und schön, und die Glieder haben Leben. Was aber die Anordnung der ganzen Gruppe betrifft, so gestehe ich offen, daß es mir nicht gelungen, den Standpunkt zu finden, von welchem aus die Linien harmonisch in einander greifen und die Gesammtform rundend abschließen. Ein vorzügliches Hinderniß der Wirkung dieser Gruppe scheint mir auch in der Stellung beider Köpfe gegen einander zu liegen; denn indem beide das volle Antlitz gegen einander, Apollo von oben nach unten, Koronis zurückgebogen nach oben, kehren, hat man nirgend einen genügenden Anblick beider zugleich; ja den besten Anblick vom Angesicht der Koronis kann man sich nur mit völliger Verzichtleistung auf das des Apollo erkaufen, von dem man alsdann nur den Hinterkopf sieht.

Digitized by Google

L. Schaller's kleines Relief, eine Charakteristik von Shakespeares dramatischer Dichtkunst, ursprünglich für eine Kaminverzierung bestimmt, gehörte zu den anmuthigsten Gegenständen der Ausstellung. Um den Herentessel aus Macbeth, der wohl dem im Kamin brennenden Feuer zu Lieb in die Mitte gestellt ist, sammeln sich die Repräsentanten der historischen, tragischen, komischen und phantastischen Muse des nordischen Zauberers, lauter Kindergestalten, die eine als Folstaff, die andere mit dem Eselskopf von Zettel dem Weber, die dritte mit König Heinrichs Waffen und die vierte mit dem Dolch der Lady Malbeth. Das Bild ist mit soviel Lust und Geschmack ausgeführt, als mit Leichtigkeit entworfen.

Unter den Werken jüngerer Künstler zogen meine (und soweit ich in Erfahrung gebracht, ziemlich die allgemeine) Aufmerksamkeit auf sich die Arbeiten von Wenzel Levy, Heinrich Bandel und Wilhelm Engelhard. Der erste hatte zwei unterlebensgroße Statuen von Meleager und Atalanta ausgestellt. In diesen Statuen zeigt sich vor Allem ein statuarisches Talent, welches in Bewegung und Stellung der Gestalt die Schönheit des Körperbaues zu entwickeln versteht, so daß die Umrisse nur Linien zeigen, in denen die nothwendigen Gegensätze von Ruhe und Bewegung durch milde Uebergänge natürlich gelöst sind. In minderem Maße scheint ihm Formensinn zu Gebot zu stehen, wenn nicht die allgemeine, fast konventionelle Formengebung, die unter einer sehr glatten und weichen Behandlung den falschen Schein der Vollendung annimmt, einen äußern Grund hat.

Ein frisches, rüstiges Talent ist Heinrich Bandel, mit den glücklichsten Anlagen ausgerüstet, die auszubilden ihm Nordlands Fee mit dem unerfreulichen Geschenk des „nie zufriedenen Sinnes“ behülflich seyn mögr. Wie Thorwaldsen hat H. Bandel seine Laufbahn sogleich nach dem goldenen Vließe gerichtet und sein Glück dem Jason vertraut. Seine Statue dieses Heroen ist voll Feuer und Leben und wird, wenn er sie im Großen ausführen und alle Formen gehörig durchbilden, den Bau des Körpers in seinem Zusammenhang genau beachten möchte, ihm gewiß den Weg zu einer ehrenvollen Künstlerlaufbahn öffnen.

Ganz besondere Freude hat mir und Vielen, die ich gesprochen, Engelhards Luriey gemacht. Das ist, wenn wir recht sehen, ein feines Talent für romantische Skulptur, wenn unter dieser im Allgemeinen die Ausnahme malerischer Motive in die Plastik verstanden wird. Mannigfaltigkeit der Bewegung und doch in ihrer Uebereinstimmung Ruhe; wechselvolles Spiel von Licht und Schatten und doch massenhafte Gegensätze; in Motiven und Stellung mehr Charakteristik, als Schönheit, d. h. mehr Ausdruck des Innern, als Entfaltung des Aeußern. Dazu ein scharfes Verständniß der Form und eine gründliche Durchbildung aller Theile. Die Fee ist stehend auf einem Felsen dargestellt, und lockend und lauernd wir sie aus ihrem umschatteten Auge vorblickt, ist sie ganz das Bild unheimlicher Lust, das die Sage in ihr aufgestellt.

C. Voigt hatte eine Reihenfolge neuer Medaillen und Geschichtsthaler zur Ausstellung gegeben, unter denen namentlich die Medaille auf das Kunstwerken König Ludwigs durch Schönheit der Komvosition und Reinheit des Styls sich auszeichnete, sowie eine andere für Bogota in Südamerika durch die darin bethätigte ausgebrochte Wirksamkeit unserer Kunstschule Aufmerksamkeit erweckte. Ganz vorzüglich schön ist das, für eine Medaille von Voigt, in Wachs modellirte Bildniß des Bildhauers Chr. Rauch, in welchem alle feinen Formen dieses edlen Antlitzes auf das zarteste und vollendetste wiedergegeben sind.

Schließlich sey noch einer sehr interessanten Sammlung alter Siegelabdrücke gedacht, welche M. A. Reckl ausgestellt. Es sind Metallabgüsse von Siegeln und Münzen aus verschiedenen Jahrhunderten und stellen auf einem ganz neuen Wege ein überraschendes Bild der Kunstgeschichte her, während sie zugleich viele Bildnisse und Einzelheiten in Trachten und Architekturen aus dem Dunkel und dem Staub der Archive ans Licht ziehen. Zur Herstellung dieser Metallabgüsse hat H. Reckl eine neue Methode in Gypsformen erfunden und sich eine sehr große und vollständige Sammlung angelegt. Für diejenigen, welche sich etwa besonders für sein Unternehmen interessiren möchten, steht die Nachricht da, daß er in München in der Schönfeldstraße Nr. 19 wohnt. Seine Bestrebungen und Leistungen verdienen um so mehr Anerkennung und Theilnahme, als die Wachssiegel, wie Jedermann weiß, der Zerstörung auf hundert Wegen ausgesetzt sind, dazu lange nicht die Deutlichkeit haben, wie die von ihnen entnommenen Metallabgüsse.

ef.

Kunstliteratur.

Dr. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt. Zwei Bände. Berlin 1847.

(Fortsetzung.)

Die zweite Abtheilung dieses Zeitraums (zweite Hälfte des 14ten, Anfang des 15ten Jahrhunderts), die Periode des „entwickelten germanischen Styles“ zeigt eine noch bedeutendere Erweiterung des entsprechenden Textes der ersten Auflage. Dort umfaßte sie, nach einer kurzen Hindeutung auf alte, einer nähern Untersuchung würdige Gemälde in Nürnberg, die Schulen von Prag, Köln und Westphalen mit kurzer Aufzählung der wenigen andern deutschen Malereien, die damals bekannt waren; jetzt sind nicht nur durch neuere Entdeckungen die Nachrichten über diese Schulen sehr vermehrt, und zum Theil berichtigt, sondern die Geschichte dieses Zeitraums hat auch durch Zusätze über die frühesten Todtentänze und über die französisch-niederländischen Miniaturen, und durch nähere Betrachtungen über die Eigenthümlichkeiten dieser Schulen eine angemessene Ergänzung erhalten. Der Text ist dadurch von etwa einem Dutzend Seiten auf ein halbes hundert gewachsen (1. Aufl. II. 29—43. 2. Aufl. I. 217—267), und kann als ein völlig neuer betrachtet werden. Vorangeschickt wird die wichtige und gegründete Bemerkung, daß in diesem Zeitabschnitte eine Zersetzung des mittelalterlichen Wesens beginne, ein Vorherrschen rein weltlicher Politik gegen die kirchlichen Interessen, und daß diesen allgemeinern Phänomenen auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete das erste entsprechende Auseinandergehen der Malerei in verschiedenen Schulen entspreche. Unter diesen nimmt hier jetzt die Prager Schule, deren Priorität der Zeit nach wohl keinem Zweifel unterliegen kann, die erste Stelle ein.[1] Daran reihet sich die Nürnberger, bei deren Schilderung die Verf. sich an Waagen (Kunstw. in Deutschland I. S. 163) und v. Rettberg (Nürnberger Briefe) anschließen. Nach diesen Vorgängern nehmen sie die Skulpturen des Schonhofer in der Mitte des 14ten Jahrhunderts als den Ausgangspunkt dieser Schule an und setzen diejenigen Nürnberger Gemälde, welche eine Stylähnlichkeit mit jenen plastischen Werken zu haben scheinen, in eine ganz nahe Zeit „nicht lange nach 1361.“ Diese Daten

[1] Nach höchst interessanten Entdeckungen von Waagen, welche ich jedoch nur aus mündlicher Mittheilung kenne, und welche die Verf. noch nicht benutzen konnten, führen datirte Miniaturen in dem Schlusse, daß die böhmische Schule schon vor Karls IV. Zeit sich ausgezeichnet und einen eigenthümlichen Charakter entwickelt hat. Sie würde danach nicht als das Produkt fremder Einwanderer erscheinen, und das einzige Beispiel einer Kunstentwickelung auf slavischem Boden geben.

Digitized by Google

dürften der nähern Prüfung eines Lokalforschers unterliegen. Wenn wirklich die ältesten dieser Nürnberger Bilder schon einer so frühen Zeit ihren Ursprung verdanken, würde es bestreben, daß spätere, noch über die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinausreichende, mit ihnen so genau übereinstimmen. Es ist möglich, daß ein großer Geist, der eine bisher vernachlässigte Kunst plötzlich auf eine große Höhe führt, seinen Schülern und Zeitgenossen so imponirt, daß sie für lange Zeit an seine Weise gebunden werden, und daß ihn zu überreffen, ihm durch den Mangel der Originalität nachstehen. Allein davon finden wir in dieser Schule keine Spur; wer diese ältern Bilder in den Kirchen und Sammlungen Nürnbergs gemustert hat, findet manches Gute und Erfreuliche, aber eine große ungewöhnliche Tiefe der Empfindung und Genialität der Ausführung begegnet ihm nirgends. Dazu kommt die bestimmte Nachricht der Limburger Chronik, daß Meister Wilhelm von Köln (um 1380) der „beste Maler in allen deutschen Landen gewesen sey." Seine Kunst muß also etwas Neues gewesen seyn; wäre in Nürnberg, wenn auch von minder begabter Hand, etwas Aehnliches vorher geschaffen, so hätte Meister Wilhelm nicht solches Aufsehen erregt. Aus der bedeutenden Entwicklung der Skulptur dürfen wir auch nicht so leicht auf eine nahe Entwicklung der Malerei schließen. Ohne Zweifel gibt die Plastik eine Vorschule für die Flächenzeichnung, begünstigt sie aber auch das Eigenthümliche der Malerei? Steht sie ihr nicht sogar in gewisser Weise entgegen und hält sie zurück? Nun mag es richtig seyn, daß auch in den spätern Nürnberger Malereien „das Plastische, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich vorherrscht." Aber würde dieß nicht ebenso der Fall seyn, wenn nach den Erfolgen der Skulptur im 14ten Jahrhundert die Malerei minder beachtet geblieben und erst durch späteren Anstoß von Außen angeregt wäre? Betrachtet man nun die Daten näher, so fußen sie auf sehr unsicherm Boden. Die Zahl 1385, welche unser Handbuch dem Tucherschen Altar gibt, ist nur das Jahr der Gründung des Karthäuserklosters, in dessen Kirche dieses Bild sich sonst befand, und bei zwei andern Bildern, welchen unser Handbuch die Entstehung um das Jahr 1385 zuschreibt, sollen (nach den Notizen, welche ein sehr sachkundiger Freund mir mittheilt) die Jahreszahlen der Epitaphien, an welchen sie hasten, einen viel spätern Zeitpunkt ergeben.[1] Ist dieß gegründet, so möchten leicht auch die andern, nach bloßer Vermuthung datirten Bilder uns sehr viel näher rücken. Diese ganze Klasse Nürnberger Malereien würde dann nicht als etwas Eigenthümliches, sondern als ein Reflex der durch die Kölner Schule ausgebildeten malerischen Technik erscheinen, und die Nürnberger Schule dadurch in ein ähnliches Verhältniß zur Kölnischen treten, wie die westphälische.

Für die Geschichte dieser Kölner Schule können wir die Umrisse mit einiger Sicherheit gezeichnet geben; wir wissen, daß sie um 1380 schon einen Meister ersten Ranges besaß, wir bemerken eine fortschreitende Entwickelung, wir haben für den Maler des Dombildes wenigstens einen Namen, und sehen bei seinen Nachfolgern die Einwirkung der Eyckschen Kunstweise. Allein innerhalb dieses Rahmens bleiben freilich viele Lücken. Wären alle bedeutenderen Bilder dieser Art noch an einem Orte, so könnte das Auge eines prüfenden und kritischen Kenners die Reihenfolge der Meister mit einiger Sicherheit bestimmen; allein sie sind zerstreut in Köln, München, Nürnberg und anderwärts, selbst die großen Altarwerke sind aufgelöst, Vor- und Rückseiten auseinander gesägt, die Sage von ihrer Verbindung ist verdunkelt. Hätte nur Professor Wosler, der Augenzeuge der ersten Erwerbungen der Gebrüder Boisserée, der Monate lang im Nachzeichnen dieser Werke beschäftigt war, seine Notizen veröffentlicht, so daß es feststände, wie diese jetzt zerstreuten Tafeln aneinander hafteten, so wäre wenigstens etwas gewonnen. Selbst bei dem bedeutendsten Werke der Schule, dem Dombilde, ist noch ein erheblicher Zweifel über die Zeit der Entstehung. Die ältere Auflage unseres Handbuchs gab 1410 an, die neue entschiedet sich für 1426, weil in diesem Jahre der Rath von Köln die Kapelle, in welcher das Bild nachher stand, erbauen ließ. Allein ist der Schluß wohl zuverlässig? Auch früher hatte schwerlich dem Rathhause der mächtigen Stadt eine Kapelle gefehlt, und ohne Zweifel war sie mit einem Bilde geschmückt. Wer sagt uns, ob nicht vielleicht die Pracht dieses Bildes gerade ein Beweggrund war, ihm eine würdigere Stelle in einer neu zu erbauenden Kapelle zu schaffen, ein Grund, der aber natürlich nicht urkundlich ausgesprochen werden durfte. Die Deutung jener mystischen Zeichen des Bildes (MNOX) auf 1410 ist zwar nicht unansehtbar, allein wenn sie keine Jahreszahl bilden, so ist ihre symmetrische Folge auf dem Bilde völlig räthselhaft. Unter den schwankenden Formen der Ziffern in jener Zeit nimmt die 4 oft eine ähnliche Gestalt an, und die Verbindung von arabischen und römischen Zahlzeichen ist keineswegs selten. Die Differenz bleibe 16 Jahre ist aber für die Kunstgeschichte nicht unwichtig.

Bei der Charakteristik dieser Schule finden die Verf. in ihr eine der höchsten sittlichen Erscheinungen in der Kunstgeschichte. „Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetz in ungetrübtem Einklange lebt; da ist keine Spur von irgend welcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht oder Schwärmerei, alles ist unanfänglicher, ungestörter, heiliger Friede." Es herrsche, fahren sie fort, ein Idealismus, nicht der Form, sondern des sittlichen Wollens, wie er sich nur bei Fra Angelico da Fiesole in ähnlicher Weise finde. Ich weiß nicht, ob diese Bezeichnung eine ganz richtige ist. Sittliches Wollen setzt eine durchgebildete Kraft voraus, und eine solche ist weder in den Werken der Kölner Schule, noch in denen des Fra Angelico erkennbar. Es herrscht hier vielmehr ein kindlicher Sinn, eine ungetrübte Heiterkeit, welche den Durchgang durch die Prüfungen und Kämpfe, in denen höhere Sittlichkeit erstarkt, noch nicht gemacht hat; selbst in den Gestalten der Geistlichen und ältern männlichen Heiligen ist der Ernst zwar ein ganz ehrbarer und selbst würdiger, aber keineswegs ein tiefer. Das männliche Element sittlichen Wollens ist keineswegs, vielmehr eine weibliche Weichheit vorwaltend, welche in einzelnen Gestalten (man denke nur an die Veronica) einen Anflug von Sehnsucht, in den meisten aber den einer behaglichen, ruhigen, keuschen Sinnlichkeit hat. In einer Note wird der Ausdruck dieser Schule mit der Mystik des Zeitalters parallelisirt und nicht mit Unrecht; aber auch diese Mystik begünstigte, wenn auch nicht bei den philosophischen Lehrern des Mysticismus, bei Gerson u. A., so doch in ihrer praktischen, religiösen Erscheinung eine süße, weichliche

[1] Professor Wosler in Düsseldorf theilt mir folgende Bemerkungen mit:

1) Die Angabe von dem Tucherschen Altar (jetzt in der Frauenkirche, Waagen I. 258. im Handbuche I. 227 Nr. 5) gründet sich auf die Inschrift, welche in der Karthäuserkirche, wo das Bild sich ehemals befand, gelesen wurde. Diese Inschrift stand (nach v. Murr Beschr. von Nürnberg S. 330) „hinter dem Altar oben am Fenster" unter dem Stadtwappen und lautete: Marquardus Mendel Nondarii hoc monasterium A. MCCLCXXXV. Es folgt daraus also keineswegs, daß das von der Familie Tucher gestiftete Gemälde, wenn es auch unter diesem Fenster aufgestellt war, mit der Mendelschen Gründung des Klosters gleichzeitig wäre.

2) Das Gemälde an der Sakristeiwand der Lorenzkirche, Madonna mit dem Kinde und vier Ehrenbilder, welches nach Waagen I. 247 dem Imhoffschen Altar auf der Burg nahe verwandt ist, und deßhalb im Handbuche (S. 226. Nr. 4.) vor 1385 gesetzt wird, trägt in der Inschrift des Rahmens die Jahreszahl 1449.

3) Ein anderes Bild derselben Kirche, Maria und Johannes mit dem Leichnam Christi, welches Waagen S. 248 dem ebenerwähnten in Zeit und Art sich anschließend fand und ungefähr um 1400 entstanden annahm, haftet an einem Epitaph vom Jahr 1400.

Digitized by Google

Ruhe. Ebenso wie Dante der späteren Mystik zugehöre, zeigen die großen italienischen Meister Duccio und Giotto des 14ten Jahrhunderts das sittliche Wollen viel kräftiger als Fra Angelico und als die Kölner Schule. Diese steht daher auch nicht so isolirt, wie man nach jener Schilderung meinen sollte; sie bildet vielmehr einen fühlbaren Fortschritt von der mehr idealen und strengen Richtung des Mittelalters zu der naturalistischen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten vom Januar.

Künsten und Sammlungen.

Madrid. Das königl. Museum, in dem von Karl III. am Prado erbauten Palaste und von Ferdinand VII. auf den Wunsch seiner kunstliebenden Gemahlin Maria Isabella aus Portugal eingerichtet und im Jahr 1819 mit 311 Gemälden eröffnet, zählt jetzt deren eines 2000. Hundert von Bildern wurden noch in den Piecen lagen des Museums daraus, daß durch den Ausbau des Palastes Raum für ihre Aufstellung gewonnen werde, und außerdem sind in den königlichen Besitzungen, welche man zum Vortheil des Museums geplündert hat, noch immer so viele Bilder vorhanden, daß es leicht seyn würde, den bisherigen Katalog des Museums zu verdoppeln. Der Escorial allein, welcher 101 seiner besten Werke in das Madrider Museum geliefert hat, besitzt noch über 600 Gemälde, unter denen viele von großem Werthe sind. In ihrer heutigen Gestalt ist diese Gemäldegalerie, wenn nicht die zahlreichste, doch höchst wahrscheinlich die lehrreichste, die es gibt. Die spanischen und die italienischen Schulen sind überaus glänzend vertreten. Murillo's Name kommt 46 mal vor (darunter sein Empfängniß Maria); von Velasquez sind 53, von Zurbaran 14, von Juanes 18, von Riberra 62 Bilder vorhanden. Von den Italienern zählt Raffael 10 (die Perle), Giordano 35, Tizian 43, Tintoretto 27 Nummern. Von Poussin und von Horace Vernet sind Bilder in dem französischen Saal. Die deutsche Schule wird durch Albrecht Dürer mit 10 (Adam und Eva, die Grazien, mehrere Madonnen), durch Lucas Kranach mit 2 Bildern vertreten. Sehr gross sind die Gemälde der flämischen und der holländischen Schule. Rubens allein hat 62, Teniers 52 Bilder.

Bauwerke.

Wien. Am 7. Januar fand die Einweihung einer neuen protestantischen Kirche statt, welche in der Vorstadt Gumpendorf steht.

Berlin. Bei dem gänzlich ungenügenden Betriebe der Domänenverwaltungen hat sich das Erforderniß herausgestellt, gleichzeitig für Erhaltung der auf den Domänen befindlichen alten Schlösser, Schloßruinen, Klostergebäude, Kirchen ꝛc., sofern solche als Denkmäler der Kunst oder Geschichte Werth haben, zu sorgen. Auf Anregung des Konservators der Kunstdenkmäler, Bunsen's, Duast, hat sich der Staatsminister v. Ladenberg deshalb mit dem königl. Finanzministerium in Verbindung gesetzt. Das letztere ist dem angedeuteten Bedürfniß mit dankenswerther Bereitwilligkeit entgegengekommen und hat sämmtliche königl. Regierungen angewiesen, in den betreffenden Fällen überall, nach Wahrnehmung der Vorschläge des Konservators, solche Einrichtungen zu treffen, daß die werthvollen Denkmäler der genannten Art nicht in den Privatbesitz übergehen, ferner ihre Erhaltung durch entsprechende Bedingungen möglichst gesichert werden.

Inmitten der Stadt, in der Nähe des Bahnhofs ist ein Gesellschaftshaus entstanden, welches dem künstlichen Vergnügen und der Erholung gewidmet ist. Der architektonische Plan ist von dem Baumeister König entworfen. Insbesondere verdient der Hauptsaal erwähnt zu werden. Derselbe ist 60 Fuß lang, 40 Fuß breit und 35 Fuß hoch. Seine Grundfarbe ist glänzend weiß, worauf die reichen Vergoldungen und das abgeschattete Roth und Blau der angrenzenden Räume gar guter Wirkung sind. Sechs säulenartige Pfeiler von weißem Stuck, mit korinthischen Kapitellen, befinden sich zu beiden Seiten und schließen zur Rechten fünf Nischen, zur Linken eine offene Halle ein. Zwischen diesen Säulen sind vergoldete Balkonbrüstungen angelegt, die auf Consolen von Consolen getragen, sicher ruhen. In der Mitte der Bogen, welche sich zwischen den Pfeilern befinden, erheben sich auf vergoldeten Phantasiefiguren vergoldete Säulen, welche Statuen tragen. Die fünf Nischen, die auf der einen Seite des Saals unter den Balkons angebracht werden, bilden eine Hauptzierde des Saals, von dem sie lediglich durch eine kleine Erhöhung und durch eine Goldborte getrennt sind. Die dunkelrothe Grundfarbe der Felder dieser Nischen wird durch geschickt angebrachte Statuetten auf Consolen und durch Reliefs bedeutend gehoben. Die dem Eingang gegenüberliegende Wand wird durch einen Spiegel von 12 Fuß Länge und 8 Fuß Breite verziert, in dessen beiden Seiten die Jahreszeiten von Thorwaldsen in Relief sich befinden, und unter diesen die Büsten des Königs und der Königin auf Postamenten. Die den Nischen gegenüberliegende offene Halle dient als Verbindungssaal; ihre Grundfarbe ist purpurroth. Die Decke ist kassettirt und wie die übrigen Räume mit Reliefs (nach Thorwaldsen) geschmückt. — Von den oberen Räumen steigt man hinab in den Tunnel, einen Saal von 40 Fuß Breite und 53 Fuß Länge, der durch einfache dekorative Ausschmückung anspricht.

Moskau. Hier ist der Bau eines neuen Kremls, welcher nach der eigenen Idee des Kaisers Nikolaus angefangen wird, beinahe vollendet. Die vergoldeten Kuppeln und der goldene Kamm des ganzen Daches erglänzen schon im Sonnenlicht und erinnern an die goldglänzenden Salzäle der alten russischen Großfürsten. Im Ordenssaale des heiligen Georg steht man bereits den Heiligen zu Pferde mit dem Lindwurm streiten, Achtzehn Standbilder, die Darstellung von Gegenden, die jetzt zu Rußland gehören, stehen darin in voller Rüstung da, mit Schilden, auf welchen die Epoche ihrer Unterwerfung angegeben ist. Der Andreas- oder Thronsaal ist mit vergoldeten Reliefs geschmückt; der Alexandersaal aus rothgestrichem Marmor ist mit architektonischen Ornamenten verziert, welche die Spitzgiaum im Grunde zurückstrahlt. Die Moskauer Zeitung sagt, es sey schwer, mit Worten die außerordentliche Größe der Säle, das Geschmackvolle der Arbeit und alle Einzelheiten des Palastes würdig zu beschreiben.

Malerei.

München. Zu den interessantesten Bildern, die wir in letzter Zeit auf dem Kunstverein sahen, gehört eine politischer Landschaft von Bernhard Stange. Eine politische Landschaft! Ja, so weit hat es der Geist der Zeit gebracht! Unser Bildern ist ein hohem Bergesgipfel. Vergetzgipfel ringsum, der höchste glühend vom Nachschein der untergegangenen Sonne; auf allen andern Feuerflammen, die bei den ferner wie funkelnde Sterne erscheinen. Im Vorgrund wird von Bergbewohnern ein preisrechtes deutsches Banner aufgepflanzt, das vom Winde bewegt hoch in der Luft flattert. Ob ist die Feier der Einheit Deutschlands, von der Kunst vorweg begangen, von der Wirklichkeit hoffentlich bald nachgeholt. Ein schönes mit feinem Gefühl für Form und Farbe durchgeführtes Bild, in welchem von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert ist.

Noch eine politische Landschaft! nein, eine historische. Das Schlachtfeld von Marathon von C. Rottmann. Das Bild gehört in die Reihenfolge der griechischen Landschaften, die Rottmann für König Ludwig malt, und gehört zu seinen schönsten, wenn es nicht das schönste ist. Das marathonische Thal nimmt von Mittelgrund ein, mit den Sümpfen, in denen die Perser ihr Grab fanden. Den Vorgrund bildet buchtes, hohiges Hügelland mit Baum- und Strauchwerk von Oel- und Feigenbäumen. Die Sümpfe sind begrenzt durch das Meer, hinter welchem die Gebirge von Insel Euböa aufsteigen. Ein furchtbares Gewitter zieht von Westen her und treibt Wolkenkosken wie Sturmvögel vor sich her in den heitern Himmel, dessen Sonnenschein glänzend auf Meer und Gebirgen liegt. Der Blitz fegt über die Haide und treibt gekuickte Aester daraber und ein Reh, das vor Schrecken still steht, seinen Herrn abgewarten. Alles ist Flucht und Verfolgung und nahendes Verderben. Die Auffassung ist hochpoetisch, die Ausführung ein Bild vollkommener künstlerischer Freiheit. Die Wirkung ist gewaltig. — Rottmann schlägt immer wieder einen neuen Ton an, und immer einen höhern, und wir sehen die Sorge, ob es ihm gelingen möchte, in Bewunderung umschlagen. cf.

Leipziger Kunstauktion.

Der Katalog einer sehr gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern ꝛc., deren dritte Abtheilung die französische und englische Schule enthaltend, nebst einem Anhang von guten Kupferstichen, darunter eine reiche Sammlung von Lenghi, Kunstbüchern ꝛc. am 23. April 1849 zu Leipzig versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Gesammtverantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 13. Donnerstag den 5. April 1849.

Kunstliteratur.

Dr. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt. Zwei Bände. Berlin 1847.

(Fortsetzung.)

Dieser Naturalismus erscheint denn nun schon in den französisch-niederländischen Miniaturen sehr ausgebildet; während er auf dem kirchlichen Gebiete größerer Werke nur leise auftrat, nimmt er bei diesen leichteren, für den Hausgebrauch bestimmten Arbeiten schon die erste Stelle in Anspruch, und gibt so die Hinweisung auf die Eyck'sche Schule.

Zu dieser gelangen wir freilich nach der Anordnung des Handbuchs noch lange nicht. Zunächst muß die italienische Malerei des Mittelalters nachgeholt werden, was nicht zu vermeiden war; wir beginnen daher hier wieder mit dem „romanischen Styl," zu welchem auch Cimabue und Duccio gerechnet werden, und betrachten dann mit gebührender Ausführlichkeit den sogenannten „germanischen Styl" (eine Bezeichnung, die hier in der Geschichte der Malerei trotz der S. 303 versuchten Rechtfertigung ziemlich unbequem ist), d. h. die Schule des Giotto, die von Siena und die gleichzeitige Malerei in den andern italienischen Gegenden. Auch Fra Angelico und Gentile da Fabriano werden mit einer wohl zu rechtfertigenden Ueberschreitung der chronologischen Grenze hier noch dem Mittelalter zugerechnet. Demnächst aber beginnt das folgende Buch, die Geschichte des 15ten und 16ten Jahrhunderts, wieder mit Italien und bleibt in diesem Lande die gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts, so daß wir Correggio, Tizian und Paul Veronese, ja sogar die Zuccari's kennen gelernt haben, ehe wir uns schon ziemlich weit im zweiten Theile und nach einem Zwischenraume von fast 500 Seiten wieder dem Norden und namentlich der Eyck'schen Schule zuwenden. Ich weiß nicht, ob diese Anordnung gut gewählt ist. Die flandrische und die sich daran anreihenden deutschen und niederländischen Schulen beherrschen ohne Zweifel mehr Elemente des Mittelalters bei, als die gleichzeitigen Italiener, sie würden sich daher auch eher an das Mittelalter angeschlossen haben, wenn dieses auch zuletzt von Italien sprach. Dazu kommt, daß der flandrische Naturalismus (auch abgesehen von der damit zusammenhängenden Technik der Oelmalerei) auf die italienische Kunst des 15ten Jahrhunderts einen bedeutenden Einfluß ausübte, der nicht völlig gewürdigt werden kann, wenn man die flandrische Schule nicht vorher betrachtet hat. In der That schreiben die Verfasser diesen Einfluß nicht für so groß zu halten. In der früheren Ausgabe war er, so viel ich bemerkt habe, gar nicht berücksichtigt; die neuere deutet zwar in einzelnen, in den älteren Text eingeschobenen Stellen auf verwandte Erscheinungen hin (z. B. bei Alessio Baldovinetti und bei der Schule von Padua, I. 411 und 425) nimmt aber doch auch hier nur eine selbstständige, parallele Entwickelung des Realismus in Italien an. Indessen war es, nach meiner Meinung wenigstens, etwas mehr, eine durch alle italienische Schulen durchgreifende Anregung. Gewiß wurde dadurch die kräftige Individualität des italienischen Kunstgeistes nicht unterdrückt; es war keine wörtliche, sondern eine freie Uebersetzung, die bald in nationales Eigenthum überging. Aber auch so modificirte sie den italienischen Kunstcharakter, bestärkte ihn in der, freilich durch den Entwickelungsgang des Jahrhunderts überall gebotenen realistischen Tendenz, und brachte eine Zeit lang in die bem Italiener natürliche, mehr ideale Richtung etwas Schwankendes, das besonders in der florentinischen Schule sehr bemerkbar ist. Ein bestimmteres Herausheben dieses Einflusses würde vielleicht dazu dienen, die Gegensätze der Schulen deutlicher zu gruppiren, und ihre Mannigfaltigkeit im 15ten Jahrhundert gegen die größere Einheit des 14ten und 16ten zu erklären.

Die Verfasser rechtfertigen (S. 390) ihre Anordnung und die fortlaufende Erzählung der italienischen Kunst damit, daß „die Entwickelung der italienischen Malerei eine harmonische war, die der nordischen eine partielle, jene zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blüthezeit führte, diese nicht."

Allein der Vorrang, den das Vollkommene auf der Stufenleiter der Würdigung erhalten mag, bedingt nicht die Ordnung des historischen Vortrags. Vielmehr ist die einseitige Ausbildung gewisser Eigenschaften eine nothwendige Vorarbeit für die höhere, harmonische Thätigkeit, und die Betrachtung dieser Vorstufen ist daher auch erklärend für die spezifische Gestalt, in welcher auch das Vollkommenere erscheint, so daß die Darstellung nicht ungestraft von der natürlichen Ordnung abweichen kann. Nach dem Zwecke des vorliegenden Werkes kommt es indessen auf diese feinere Kontroverse weniger an, und die Verfasser mögen vielleicht einen triftigen Grund für die gewählte Anordnung in der Beziehung auf die frühere Auflage, von der sie sich nicht allzuweit entfernen wollten, gefunden haben.

In der That schließen sie sich in diesen der italienischen Kunst von Giotto an gewidmeten Abschnitten des zweiten und dritten Buches, also in der Darstellung des sogenannten germanischen Styls in Italien und des 15ten und 16ten Jahrhunderts, viel enger an den Text der ältern Auflage an, und dieß mit Recht, da die Hauptresultate der damaligen Ansicht unverändert geblieben sind. Indessen bemerkt man durchgängig die sorgfältige Prüfung und Berichtigung, oft selbst in einzelnen Wörtern, und die fleißige Berücksichtigung neuerer Forschungen, namentlich der von Waagen und Passavant, der urkundlichen Nachrichten aus Gaye's Carteggio und endlich der reichern Anschauungen, welche die seitdem erweiterten und besser geordneten Museen gewähren. Auch die Schilderungen der einzelnen Künstler und die Hinweisungen auf die allgemeinen Ursachen der Entwickelung sind ausführlicher, bestimmter und lebendiger geworden. Den einzelnen Abschnitten sind theils neue, theils erweiterte Einleitungen vorausgeschickt, welche zwar, wie es nach dem Zwecke des Werkes nicht wohl anders geschehen konnte, die allgemeineren kulturgeschichtlichen Beziehungen nur andeuten, dagegen aber die spezielleren, aus den eigenthümlichern Verhältnissen der Kunst hervorgehenden Ursachen kurz, aber genügend bezeichnen. Nur die

Digitized by Google

Einleitung zu dem Abſchnitte über die italieniſche Kunſt des 14ten Jahrhunderts (den ſogenannten germaniſchen Styl) iſt weniger gelungen. Es ſind hier aus der frühern Auflage Sätze ſtehen geblieben, welche nicht ganz mit der gegenwärtigen Anordnung und Ausfaſſung harmoniren. Es wird hier nämlich mit Hinweiſung auf die bedeutende Entwickelung, welche die Kunſt ſchon bei dem Senefer Duccio zeigte, die Frage aufgeworfen, wie es gekommen, daß ſie dennoch ſpäter einen ſo langen Stufengang durchkumachen gehabt habe, und darauf durch eine Erörterung über die Bedeutung der Kunſt auf chriſtlichem Boden und auf die Nothwendigkeit des Durchgangs durch alle Elemente der Subjektivität grantwortet. In der erſten Auflage, wo die italieniſche Kunſt abgeſondert behandelt wurde, wo auch nicht die Abtheilung nach Perioden, ſondern nur die nach Jahrhunderten beliebt war, erſchien dieſe Betrachtung als eine Einleitung, nicht bloß für das 14te Jahrhundert, ſondern für den ganzen ſpätern Verlauf, und war daher an ihrer Stelle. In dieſer zweiten Auflage kommt ſie theils zu ſpät (denn die Kölner Schule, von der die Verf. ſchon geſprochen hatten, iſt gewiß nicht weniger ſubjektiv), theils zu früh, weil ſie in der That mehr die ſpätere Entwickelung nach der Periode Giotto's im Auge hat, als dieſe ſelbſt, zu der, als zu der Hälfte einer Periode ſie doch einleitet. Denn ſchwerlich wird es die Meinung der Verf. ſeyn, den Satz, „daß es zunächſt nöthig war, daß eine ſubjektive Richtung ſich in voller Einſeitigkeit entwickelte," auf Giotto anzuwenden. Gerade die eigenthümliche Verbindung einer gereiften, elaſtiſchen Subjektivität mit der aufrichtigen Hingebung an die große objektive Macht der Kirche iſt das Eigenthümliche in Giotto's Kunſt wie bei Dante. Dennoch iſt dieſer Satz aber in der neuen Anlage in eine Verbindung mit der Einwirkung des germaniſchen d. i. gothiſchen Bauſtyls auf die italieniſche Kunſt gebracht, welche doch nur bei der Schule des Giotto ſtatt fand. So gewinnt daher den Anſchein, als ob jene volle Einſeitigkeit der Subjektivität und der gothiſche Styl zuſammengehörige und gleichmäßig auf die Schule Giotto's einwirkende Dinge wären. Dadurch iſt aber dieſer edeln Schule nicht ganz ihr Recht gegeben. Sie erlöste zwar die Darſtellung des Lebens aus der abſtrakten Allgemeinheit, welche ſie bisher feſſelte, und brach dem individuellen Ausdrucke Bahn; aber ſie behielt dieß ſubjektive Element noch unter der ſtrengen, einfachen Zucht des Gedankens und brauchte die körperliche Form nur wie ein Gewand von edlem Stoffe, das ſich leicht und ausdrucksvoll jeder Bewegung fügt. Darin liegt der Mangel dieſer Schule, der Mangel an voller realiſtiſcher Naturlichkeit, darin aber auch ihre Größe, der edle, einfache Styl und die tiefe Wirkung des Ausdrucks. Sie ſteht auf der Grenze zweier Zeitaller und vereint in glücklicher Harmonie die Vorzüge der gereglten, höheren Ruhe des Allgemeinen und der ſubjektiven Beweglichkeit. Das Individuum hing hier noch ganz und unbedingt mit der Kirche zuſammen, es fühlte und dachte mit Freiheit und Energie, aber ſeine Gefühle und Gedanken waren die kirchlich und ſcholaſtiſch durchgebildeten. In der folgenden Periode war dieß anders, die Kunſt blieb, wie die Verfaſſer in der Einleitung zum 15ten Jahrhundert bemerken, durch ihre Gegenſtände im Zuſammenhange mit der Kirche; aber ihr Streben war ſchon ein divergirendes, auf naturaliſtiſche Auffaſſung des Individuellen gerichtet. Dieſe wurde mehr und mehr die innere Aufgabe des Bildes, während die kirchliche Tradition nur den Namen und die äußeren Bedingungen lieferte. Die verſchiedenen Weiſen, dieſe beiden abweichenden Elemente in Einklang zu bringen, bildeten dann die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Schulen und der einzelnen Meiſter und gaben der weiteren Geſchichte die Geſtalt einer anziehenden Mannigfaltigkeit.

Ich brauche den Verfaſſern bei dieſer weitern Erzählung nicht im Einzelnen zu folgen; ſie ſchließt ſich, wie geſagt, an die frühere Auflage an, und hat mit dieſer das Verdienſt gemein, die Nachrichten mit aller Genauigkeit und mit Beobachtung eines richtigen Maaßes zuſammenzuſtellen und lebendig verzutragen. Ich begnüge mich daher Einzelnes, was neu hinzugekommen, herauszuheben. So ſind nach Gbirlandajo auch die Miniaturmaler Don Bartolommee della Gatto und Attorante, die früher übergangen, erwähnt. Bei der ältern venetianiſchen Schule iſt der ernſte Cima da Conegliano und Vittore Carpaccio, bei der umbriſchen Nicolo Alunno beſſer gewürdigt. Bei Pietro Perugino wird ſehr gut nachgewieſen, wie die „bis dahin beſpiellose Intenſivität," welche ihn auszeichnet, mit ſeiner Schwäche, einer „mangelhaften Kenntniß der organiſchen Bewegung des Körpers," und mit dem Verweilen höherer hiſtoriſcher Kompoſitionen zuſammenhing, daher auch bald bei ihm ſtereotyp und auf die Länge für den Beſchauer ermüdend wird. Pacchiarotto aus Siena iſt nebſt Bretcianwe und Fungai jetzt hier der umbriſchen Schule angereihet, während er in der früheren Auflage ſpäter vorkam. Dieſe ſpätere Sieneſer Schule liegt noch ſehr im Dunkeln und es iſt zu wünſchen, daß die Forſchungen, welche einige einheimiſche Gelehrte darüber angeſtellt haben, ans Licht treten. Vielleicht wird ſich dann noch deutlicher zeigen, daß durch den Gleichklang des Namens zwei Meiſter zuſammengeworfen ſind, und der von Vaſari genannte Girolamo del Pacchia von dem Jacopo Pacchiarotto des Baldinucci verſchieden iſt.

Im 15ten Jahrhundert ſind bei Leonardo die an mehreren Orten bewahrten Kartons der Köpfe des Abendmahls erwähnt, die Angaben über Gaudenzio Ferrari bedeutend vervollſtändigt. Michelangelo geht auch hier in der Erzählung dem Rafael voran; es ließe ſich darüber ſtreiten, ob mit Recht, da dieſer ſich wenig er als jener von den Vorgängern entfernte; indeſſen iſt es bei der Fülle gleichzeitiger Erſcheinungen unmöglich, eine Ordnung zu finden, welche nicht ähnliche Mißſtände mit ſich führte. Bei Rafael wird in einer Note nach Burckhardt's eigner Anſchauung ſchon das im Oktober 1845 in Florenz entdeckte Abendmahl angeführt; auch er kann ſich nicht entſchließen, es dem Rafael zuzuſchreiben. Bei Doſſo Doſſi wird die phantaſtiſche Richtung bemerkt, die bei mythologiſchen und andern weltlichen Gegenſtänden hervortritt, und die auch in der (von den Verfaſſern nicht erwähnten) ſehr eigenthümlichen „Viſion des Evangeliſten Johannes" in der Galerie von Ferrara auffällt. Correggio iſt ſchärfer charakteriſirt. „Dadurch erſt wird das Bild jener unendlich reichen Kunſtepoche vollſtändig, daß ein hochbegabter Künſtler es wagte, rückſichtslos und vor Allem das feurig pulſirende, in allen Organen aufgeregte Leben darzuſtellen; in dieſer wahrhaft beiſpielloſen ſinnlich-geiſtigen Schwelgerei ſind ſeine Vorzüge und ſeine Mängel, das Hochpoetiſche wie das Unedle ſeiner Werke untrennbar beſchloſſen." Auch Parmeggianino iſt richtiger gewürdigt. Bedeutend bereichert iſt das ganze Kapitel der Venetianer, beſonders Tizian, deſſen Verhältniß zu Correggio in einer beredten Stelle ſehr treffend auseinandergeſetzt iſt. Moretto (Alexandre Buonvicino) von Brescia, der in der erſten Auflage nach dem Stande der damaligen Kenntniß nur kurz erwähnt iſt, erhält jetzt angemeſſene Würdigung. Die lokale und geſchichtliche Bedeutung des Kolorits iſt eine der ſchwierigſten Aufgaben für den Geſchichtſchreiber der Kunſt; ſie entzieht ſich dem Worte. Es iſt aber doch darauf aufmerkſam zu machen, daß der Goldton der Venetianer auf der terra ferma einen Silberſchein annimmt, der denn bei Moretto am Reinſten und Konſequenteſten durchgeführt iſt, und eine eigenthümliche ruhige, milde Stimmung gibt.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

Die Bronzesammlung des Herrn B. Hertz in London.

Die Sammlung der Bronzen des Herrn Hertz bildet eine vollständige Entwickelung der Kunstgeschichte und bietet dem Kunstfreunde ein Ganzes dar, wie er es selten, selbst nicht in größeren Musеen, antrifft. Wir finden, außer den Figuren, Thiere, Geräthschaften, Instrumente, Pferdegeschirr, Bracelets, Ringe ꝛc., die sich wohl auf 600 Artikel belaufen. Da, wo die Geschichte der Kunst in der Bronze unterbrochen ist, treten Gemmen, Vasen, Marmorstatuen ergänzend dazwischen, so daß man in dieser Privatsammlung die Geschichte der Kunst von den Babyloniern bis zur höchsten griechischen Blüthe und dann abwärts in ihrem Verfall verfolgen kann.

Unter den ägyptischen Bronzen bemerkten wir eine Statue des Gottes Thoth und einen Osiris, letzterer besonders interessant, da hier die Bronze den Beweis liefert, daß die Aegypter die Kunst der Emaillirung verstanden; Augen und Bart zeigen sich in dieser wohl 4000 Jahre alten Bronze in Emaille. Die Sammlung ist ziemlich reich an etruskischen Bronzen, in deren erster Periode die Bildnerei noch das auf beiden Seiten frischlaufende, geschlitzte Auge anwendet, jedoch bekommt das Ganze, der Körper schon Form. Zu den Uebergangsbronzen in die etruskische Zeit finden wir ein wichtiges Stück in der Statue eines Mars, der den steifen konventionellen Typus des ägyptischen Kultus verlassen, kühn Arme und Beine zur Handlung und zum Schritt ausbreitet. Wohl war die Idee kühn, den ersten Schritt zu wagen, die Statue gleichsam zu beleben, denn die Plastik bekam dadurch eine neue Schwungkraft, die unwandelbare Gottheit in die bewegte That zu übersiedeln. Die Griechen behaupteten, daß Dädalus, welcher drei Menschenalter vor dem trojanischen Kriege gelebt haben soll, diesen ersten Fortschritt erfunden und dargestellt habe, und deßhalb sagte man von ihm, er habe „seine Bildsäulen lebendig zu machen gewußt.“ Diese kleine Bronze des Mars ist freilich noch ohne alle Idee der Form, noch mit plattem, zusammengedrücktem Leib, nur Beine und Arme sind schon im Werden und der große unproportionirte Helm bestätigt dieß. Die zweite Epoche zeigt indessen schon Ausbildung und größeres Auffassen der Proportion. Eine Merkurstatue in Silber zeichnet sich dadurch in dieser Sammlung aus, weil sie in gefälliger Form, in einer Hand den gewöhnlichen Beutel, in der andern 4 bis 5 Goldstücke hält, was als große Seltenheit hervorgehoben zu werden, verdient. Trefflicher treten die Etrusker in dieser zweiten Periode durch ihren Geschmack in Verzierungen und Ornamenten auf. Man sieht, wie sie der Kunst schon die rechte Bedeutung abgewinnen. An dem Griff einer runden Vase, gebildet durch zwei Gladiatoren, die im Zweikampf bolchend Kopf an Kopf liegen — es ist auf Leben und Tod — erkennt man schon den Umschwung der Zeichnung und das Studium des menschlichen Körpers in Beziehung auf Muskulatur, ja es legt sich schon so viel Idee, wirkliche Schönheit und Kunst in diese Ornamente, daß man den Weg zur Reife ahnet. Ein anderer Griff führt uns zwei Gaukler vor, die Brust- und Rückenspiele (Schwingungen) versuchen und ebenfalls zu den besten Arbeiten dieser Zeit gehören. Eine seltene Bronze ist ferner die eines etruskischen Sklaven in knieender Stellung, durch breite Nase und Physiognomie seine Abkunft aus dem heißen Süden verrathend. Er ist beschäftigt einen Schuh zu reinigen, wozu er den Schwamm schon an derselben bereit hält. Dergleichen Bronzen mit Motiven aus dem Leben finden sich nicht allzu häufig, obwohl wir auf mehreren Vasen ähnliche Frauen bemerkten, die mit dem Reinigen der Schuhe beschäftigt sind. Der Künstler hat die enge Grenze des Kultus verlassen, er hascht schon im weiten Leben herum nach Motiven, und so entwickelt er sich lebendig ins wahre Leben und in die Schönheit der Form hinein — wir sind an die Stufe griechischer Kunst gelangt, auf welcher Kunst und Leben eins sind. Denn (so Hettner) die Kunst der Griechen ist nur der theoretische Ausdruck der unmittelbar vorliegenden Praxis. Deßhalb ist hier die Kunst die innerste Geistesform. Sie ist sogar so lange die einzig ausschließliche, als sich überhaupt diese sinnlich-individuelle Anschauung in ungetrübter Frische und Reinheit zu erhalten weiß. Die Griechen sind durch und durch Naturen, wenn wir dieses Wort im prägnanten Sinne Goethe's gebrauchen. Dieß ist der Grund dieser vollen Existenz der griechischen Kunstblüthe, zugleich aber auch der Grund ihres Formenprinzips. Karl Böttticher sagt treffsicht: Das oberste Prinzip der hellenischen Tektonik ist nachweisbar ganz identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur, den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Aus diesem Gesetz allein entspringt ein Gesetz der Form, welches hoch über der individuellen Willkür des werkthätigen Subjekts steht, innerhalb seiner Grenzen die allein wahre, die höchste Freiheit einschließt und der Gestaltung eine unversiegbare Quelle öffnet. Dadurch treten wir in die griechische Idee der Kunst ein. Eine Pallas Athene, 6 Fuß hoch, trägt in den steifen Gewändern und den spitzen Augen den Typus der Uebergangsperiode oder der Zeit des „ältesten Style.“ Eine Gruppe von fünf Minerven, die der Besitzer zusammengestellt, zeigt alle Entwicklungsstufen der griechischen Kunst, von den Uebergängen bis in den Verfall. Weiter in die zweite Epoche des „großen, hohen Style“ bringt uns eine Statue des Herkules, 11 Zoll hoch, gelehnt auf seine Keule, kräftig und schön in Haltung. Ein Theseus, 7½ Zoll hoch, mit der Löwenhaut umhängt, leider fragmentirt, ist edel und schön gearbeitet. Ein anderes Meisterwerk ist ein am Felsen gelehnter Merkur, fragmentirt, bis zum Knie vollkommen, dessen Körperform in vollkommenster Ausbildung. Ein jugendlicher Mars, 10 Zoll hoch mit griechischem Helm (Schwert und lange fehlen den Händen), sonst komplet, überrascht uns durch die vorzügliche Arbeit, auch sind die Augen von Silber. Die Sammlung des Herrn Hertz gipfelt aber ihre höchsten Ansprüche in einer Venus, 13 Zoll hoch, die bei Mogla in Kleinasien gefunden und unträglich aus den Zeiten der dritten Epoche griechischer Kunst, des „schönen gefälligen Style“ herrührt. Es ist das Meisterwerk der Sammlung und von bewunderungsvoller Schönheit. Was Zeichnung und Idee, durchdrungene Idee des Ideals hervorzubringen im Stande war, das findet sich in dieser Venus vereint dargestellt. Den linken Fuß zurückgesetzt, steht sie in leichter Geagie. Die rechte Hand hält den Kopfschmuck, die linke in geringer Entfernung vom Körper, natürlich gesenkt, hielt wahrscheinlich etwas Aehnliches, dem Putzsich angehörend. Die Statue ist vollkommen. Die Natürlichkeit der Stellung, die stille unschuldige Feierlichkeit, die die ganze Bronze beseelt, das Ideal von Unschuld und Schönheit, der edle Ausdruck macht die Figur zur vollkommenen Geazie. Es herrscht ein wahrhaft praxitelischer Glanz in dieser musterhaften Statue, deren Besitz die Hertz'sche Sammlung vervollständigt, sehenswerth und höchst werthvoll macht.

London, Februar 1849.

✡

Bemerkungen.

Der theoretische Kunstgelehrte, der Katheder-Aesthetiker wird die Frage: ob die Kunst über oder unter der Natur stehe, schnell entscheiden. Der Gedanke scheint freilich den Stoff zu umfassen, der Geist über der Materie zu stehen, der Wahlende das Wählbare zu beherrschen, der Anordnende über das Zufällige zu dominiren. — Denken wir nun aber an die Poesie, an einen das Leben abspiegelnden Roman, z. B. an „Wilhelm Meister.“

Digitized by Google

Wenn wir drei Verfassers Selbstbiographie lesen, so steht hinter diesem Roman noch ein unendlich viel reicherer Leben, und dem er allerdings mit Wahl, mit organischem Kunstsinn genommen und in die Poesie hereingehoben ist. Goethes bewußtes Leben war also größer als sein Kunstwerk. Und ist all das Durchgedachte, Durchgefühlte mehr als Andeutung eines unerschöpflichen, unaussprechlichen Durchgelebten? So köstlich Mignons und des Harfners Wahnmuthslieder sind, das Wort deutet doch nur zurück auf gelebte Gemüthszustände, die keine Poesie, die wirklich waren. Poesie ist Wort, ist Sprache, ist Hindeutung auf das Leben selbst; jede Gestalt ist ein Stellvertreter unzähliger Lebenden, jede Umspannung ist nur die eine Meereswelle, auf die das Glanzlicht der Dichtkunst fiel inmitten der unbeglänzt verdämmerauschenden Lebenswellen. Was wäre irgendwo und wie gedichtet, das nicht im tiefsten und reichsten Maße gelebt worden? — Wie nun die Poesie, so auch die bildende Kunst. Was wäre gemalt, geformt, das nicht aus der unerschöpflichen, unerreichbaren Natur genommen worden? Diese plastischen Ideale, diese historischen und heiligen Scenen, diese Landschaften mit Sonnenauf- und Untergängen, durchleuchteten Waldpartien, Erd- und Himmelsfernen, diese Wogen und Wasserstürze, diese Stillleben aus allen Naturreichen ꝛc.? — Sind die gelungensten, geistreichsten, sorgfältigsten, ich möchte sagen naturerhobsten Darstellungen mehr als Hindeutungen der Kunst auf die Originale der Natur? Es ist unläugbar, der auffassende, anordnende, durchdringende Geist nöthigt uns hohe Achtung ab; die geheimnißvolle Kombination der Technik bejaubert uns; die Kunst ist Wahl, Bewußtsein, freies Schaffen; die Natur ist unbewußt, nothwendig, und so sind Beide, wie Geist und Materie, incommensurabel. Lasen wir immerhin die Frage unentschieden. Der Kunst bleibe das Verdienst der Wahrnehmung, des bewußten Anschauens, der Wahl, der Auffassung, der Anordnung, der Technik, der Schaubarkeit, der Manifestation der reinsten, höchsten menschlichen Vermögen, der Natur aber der Vorrang der Universalität, der unergründlichen organischen Tiefe, der Unerreichbarkeit in Ausprägung und Gestaltung des Festen, in Nüancirung und leichten Uebergängen des Fließenden von Licht, Luft, Duft, Wasser ꝛc.

Nachrichten vom Januar.

Malerei.

Dresden. In der permanenten Ausstellung von Bieles bei Brechio dahier ist von Professor Hübner ein Gemälde „der goldenen Zeitalters“ zu sehen, mehrere Knaben in einer lieblichen Gruppirung unter üppigem Weinlaub mit schöner Aussicht auf Meer und Küste. Ferner von Stange: der „Kreibeitsmorgen Deutschlands,“ eine tyrolische Landschaft, in deren Vordergrund ein deutsches Bauner aufgepflanzt wird. (S. Nr. 12 S. 48.)

Christiania. Die Maler Gude und Tiedemand wollen eine Kopie ihres (gelegenheitlich des norwegischen Kunstvereins auch in diesen Blättern (Nr. 11) zur Sprache gekommenen) großen Bildes, eine Hochzeit zu Hardanger, veranstalten, und hofft man allenfalls, das Original werde der Verlosung des Kunstvereins entzogen bleiben, um z. B. unserer Nationalgalerie übergeben zu werden, statt vielleicht durch die Laune des Schicksals irgendwo in einen Winkel zu gerathen, wo es für die Oeffentlichkeit verloren gehen würde.

Alterthümer.

Köln. Bei dem Wiederherstellungsbau des schönen Kreuzganges an St. Maria auf dem Capitol ist an der westlichen Seite, in einer Tiefe von 8 Fuß ein römisches Bauwerk entdeckt worden. Das Ganze war in mehrere kleine viereckige Gemächer vertheilt, deren Scheidemauern aber größtentheils zertrümmert sind. Daß an dieser Stelle ein großartiges römisches Gebäude gestanden habe, beweisen die weit ausgedehnten Fundamente, welche man bei dem Bau der nördlichen Häuserreihe in der Gasinostraße vorgefunden hat.

Neue Kupferwerke.

Regensburg. Der heilige Kreuzweg in vierzehn Stationen. Gezeichnet von Joseph Führich und in Kupfer gestochen von A. Petzel. Mit einem erklärenden Texte von Matthias Acrtlan. Vollständig in sieben Lieferungen, jede zu 2 Blatt (4“ 4‴ hoch und 8“ 9‴ breit) nebst Text. Subscriptionspreis 16 fl. 48 kr.; auf chinesischem Papier 25 fl. 12 kr. Verlag von G. J. Manz. Es sind die Stationen, welche die Maler in der neuen Johanniskirche zu Wien al fresco ausgeführt hat.

London. Die Art Union eröffnet ihren Jahrgang 1849 auf eine würdige Weise, indem sie drei gleich gelungene Kupferblätter gibt, von welchen das erstere ein Porträt ist, die zwei andern zum Genre- und Landschaftfach gehören. Das Porträt ist das des Herrn Vernon (nach Pickersgill von Mote in punktirter Roulett-Manier gestochen). Herr Vernon ist einer der geschmackvollsten Kunstfreuner und Sammler, der mit edler Hingebung seine ganze Sammlung der Nationalgalerie überwiesen hat, und aus seiner Sammlung rühren die beiden Blätter her, welche die Union mittheilt. Das erste, eine von Landseer's früheren Arbeiten, highland music, ist ein neuer Beweis von Lansseer's glücklicher Auffassung ländlicher Zustände und Localitäten. Ein schattichter Tannenfelsabhreiser fügt am Herd einer Hütte und muthet. Ihm unmittelbar liegt sein treuer Hund, der, an die Thür gebannt, mit Wohlgefallen zu seinem Herrn, der sie praeseentirt, hinaufzublicken scheint. Nicht so das übrige Hundevorbliktum. Ein hinter dem ersten Hunde stehender kleiner Hund heult aus allen Kräften, ein halbdrinner Terrier (Dachshund) stützt breein auf den unwillkommenen Musikanten, während zwei große Jagdhunde, edler Race, die Sache mit Gleichgültigkeit zu betrachten scheinen. Das Ganze (von Brckwith gestochen) ist ein unrungemäßes, teeres Bild. Das dritte Bild: die hölzerne Brücke, von Calcott (von Bentley gestochen), stellt eine Landbrücke vor, über die ein belavenes Frachtwagen fährt. Das Bild ist einfach, aber anziehend und erinnert an die neuere französische landschaftliche Schule. — Ein viertes Kupfer gibt eine Marmorgruppe von Foley: Jno und der junge Bacchus, von W. Kaffer in punktirter Manier mit großer Vollendung gestochen. Der Gruppe fehlt es nicht an Naturwahrheit und sie nähert sich darin den flotzischen Arbeiten Chantrey's.

Literatur.

Leipzig. Joseph Heller: praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider, Lithographen ꝛc. ꝛc. Zweite gänzlich umgearbeitete, stark vermehrte und vervollständigte Auflage. Zweite Abtheilung: Leinberger — Stölzel. 8. Verlag von T. O. Weigel.

London. Sam. Bevan: Hand and canvas, a narrative of adventures in Egypt, with a sojourn among the artists of Rome. 8. 12 Shilling.

Das 167ste Stück des Quarterly Review enthält einen langen, mit eingerechten Holzschnitten ausgestatteten Aufsatz über Layard's Werk über Nineveh und seine dortigen Entdeckungen.

Nekrolog.

Eßlingen. Hier ist am 21. Januar der fleißige und geschickte Landschaft- und Architekturmaler J. Baumgart an der Lungenschwindsucht gestorben. Geboren am 14. Juni 1803 zu Rottenacker in Oberschwaben, gehörte er einer armen, dem Separatismus ergebenen Familie an und wurde, nachdem die Obrigkeit seinem Vater in eine Strafeinstalt geschickt hatte, im Stuttgarter Waisenhaus erzogen, wo sich sein angeborenes Talent zum Zeichnen und Malen früh entwickelte. Zuerst für eine Bleichfabrik in Eßlingen arbeitend, begab er sich 1821 nach Augsburg und Wien, um zurückgekehrt in die Heimath, mehr er sich der Dienstbarkeit des Fabrikherrn durch seine künstlerische Thätigkeit zu entziehen und war dann durch das vermandte Gemüth seiner Gattin, einer Tochter des früheresthenen Bildhauers Schiffauer, ermuthigt und beraihen. Der würtembergische Kunstverein hat mehrere seiner besten Arbeiten angekauft und verlooft.

Stockholm. Der jüngst verstorbene Bildnißmaler Olaf Johann Söderberg war früher ein ausgezeichneter Militär, widmete sich aber während der letzten vierzig Jahre ausschließlich der Malerei und hat darin Vorzügliches geliefert. Als sein letztes Werk hat er ein Porträt der Sängerin Jenny Lind als Norma hinterlassen, ein Gemälde, das seinen Künstlern zur Verewigung dient. Ein Sohn desselben hat das Talent des Vaters ererbt und widmet sich dem gleichen Künstlerberufe.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 14. Donnerstag den 12. April 1849.

Antike historische Landschaften auf dem Esquilin entdeckt.

Obwohl ich über diese in ihrer Art einzige Entdeckung bereits einen Bericht nach Deutschland gesandt habe, so scheint es mir doch nicht unzweckmäßig, diese eigenthümlichen Wandgemälde auch noch einmal von dem rein künstlerischen Standpunkt aus mit wenigen Worten zu besprechen, wozu ich dort bei dem Eingehen auf den mythologischen Theil der Darstellungen weder Zeit noch Gelegenheit fand. Dort habe ich mich bemüht hervorzuheben, von welchem Interesse diese Schilderungen für das Verständniß des Homer und des Lukrygenenmythus sind, hier will ich versuchen, den Eindruck dieser Malereien auf denjenigen zu schildern, welcher sich für das feinere Verständniß einer Epische der Odyssee und für die Einzelheiten einer Fabel weniger interessirt.

Besagte Landschaften befinden sich an der Wand eines Gebäudes, welches sich durch seine räumlichen Verhältnisse als eine Privatwohnung kundgibt. Reihe Pilaster, perspektivisch aufgezeichnet, bilden die Eintheilung der einzelnen Bilder. Schon dieser ornamentale Theil der Malereien läßt auf ordinäres Dekorationswerk schließen und in der That ist die Behandlung im Einzelnen äußerst derb. Weiß man jedoch einen Standpunkt zu gewinnen, von welchem aus das Ganze als solches dem Blick entgegentritt, so finden wir uns durch die Poesie, welche in der Schilderung der geistvoll aufgerissenen Oertlichkeiten herrscht, wunderbar angezogen. Wir werden zunächst an seenische Malereien erinnert, mit denen diese Schilderungen auch insofern eine gewisse äußere Aehnlichkeit haben, als sich mitten in dieselbe Bergwände hineingestellt finden, die sich silhouettenartig von dem Rest der Darstellung abheben. Sie sind im Ton, aber von den zarten Abschattungen, welche dem landschaftlichen Vortrag der Neueren so viel Reiz leihen, findet sich nicht bloß keine Spur, sondern man kann deutlich wahrnehmen, wie der Künstler von solchen Mitteln der Veranschaulichung der Wirklichkeit ganz und gar abgesehen hat. Alles was wir von historischen Landschaften besitzen, nähert sich nicht von fern dieser Naivität, aber auch Großhaftigkeit des Vortrags. Die Natur tritt uns aus diesen Gemälden in einer Schmucklosigkeit entgegen, wie sie nur dem erscheint, welcher vor großen und wahrhaft weltlichstorischen Gedanken alle die Zufälligkeiten des irdischen Daseyns, die nur Empfindungen zu erzeugen im Stande sind, gar nicht bemerkt. Die Seelenstimmung ist eine wesentlich hohe und insofern ächt homerische. Dabei sind aber dann wieder einzelne Motive mit einer Liebe und Naturgetreuheit behandelt, welche überrascht.

Das erste der drei noch erhaltenen Bilder stellt den Felsenhügel dar, auf welchem die Lästrygenenstadt gelegen war. Ein breiter, aber steiler Fahrweg führt zu demselben hinauf und auf diesem begegnen sich des Königs Tochter und des Odysseus Gefährten. Aus den Felsenwänden drängen sich alte knorrige Zweige hervor, welche sehr geistvoll angedeutet sind. Am Fuß der Hügels breitet sich eine Lache aus, bei welcher Schafe weiden. Da wo die Gebirgslandschaft beginnt, erscheinen Silere. Links aber ist die Bucht angegeben, in welcher die Fahrzeuge des Odysseus ruhig vor Anker liegen, während es oben in den Lüften fürchterlich braust und stürmt. Dieß ist durch vier Windgötter angedeutet, welche sich die Backen ausblasen und sich unter einander zu balgen scheinen. Der Meeresspiegel, sowie die Wasserfläche der angesäheten Lache sind sehr hübsch, ja sogar mit einiger Illusion behandelt. Die Bläue des Meeres tritt uns frisch entgegen, während die Luft grün erscheint. Dieß ist auffallend, weil sich die offenbar mit Wache gebundenen Farben in allen übrigen Theilen gut erhalten haben. Es läßt dieß daher fast auf eine konventielle Farbenscala schließen, in welcher der Luft das Grün zufällt, wie in den cornetanischen Wandgemälden den grauen Unten die Stahlbläue.

Das zweite Gemälde, welches das Aufgebot der Lästrygenen durch ihren König und die Flucht der Gefährten des Odysseus darstellt, läßt schon eine größere Menge landschaftlicher Details wahrnehmen. Man sieht die Lästrygenenstadt auf der Höhe des Bergs liegen. Sechs öffnet sich die Aussicht auf das Meer. Der Vordergrund läßt uns einen Blick auf die Viehweiden dieser roh gearteten Bergbewohner thun. Trotz der angegebenen Eigenthümlichkeit der Behandlung läßt sich das Vorhandensein malerischer Elemente nicht verleugnen. Aber das Ganze ist höchst einfach gehalten, wenige aber tief gegriffene Andeutungen müssen genügen. Diese sind aber auch hinreichend und in eine Umgebung zu versetzen, welche zu den großartigen Zügen des Mythus trefflich paßt. Indem wir der gemeinen Wirklichkeit entrückt werden, finden wir uns in jener poetischen wieder, in welcher die Sage lebt.

Von dem dritten Bilde läßt sich landschaftlich zur Zeit noch nicht viel sagen, da es noch zur größeren Hälfte verschüttet ist. Nach den wenigen Spuren, die bis jetzt zum Vorschein gekommen sind, mag es aber eine nicht minder originelle Konzeption wahrnehmen lassen. Es ist zu hoffen, daß es so glücklich entschleiert werden möge, wie die beiden, welche wir beschrieben haben, da sich der angrenzende Hausbesitzer, in dessen Bereich sich die Fortsetzung dieser Reihe hineinerstreckt, entschlossen hat, die Ausgrabung fortfegen zu lassen.

In Pompeji ist mir kaum etwas Aehnliches von landschaftlicher Behandlung vorgekommen. Dagegen bin ich und Andere an die kleine, jetzt fast verlorene Landschaft in Villa Albani erinnert worden, welche Winckelmann herausgegeben und Heinrich Meyer in nicht eben glücklich gewählten Ausdrücken gepriesen hat. Der Unterschied zwischen den Lästrygenenlandschaften und diesem idyllischen Gemälde besteht hauptsächlich in der Verschiedenheit der Stimmung, welche in letzterem natürlich eine sehr friedliche und stille ist. Poesie offenbart sich indessen auch hier und wer das Vergleichbare geschickt in Vergleichung zu bringen gelernt hat, kann aus dem Anblick dieser Schilderung manche werthvolle Andeutung wenn nicht zum Verständniß des Theokrit, so doch der Eklogen des Virgil entnehmen. Nur muß man sich dadurch nicht verleiten lassen zu glauben, daß solche Dekorationsmalereien die Vollendung der Gedichte des sorgsam geschwätzigen Nantuaners auch nur von ferne erreichen könnten. In dieser Beziehung ist weder eine Annäherung noch ein Vergleich möglich.

Noch viel weniger ist es gerathen, derartige Schilderungen

Digitized by Google

mit den großen Meisterwerken der historischen oder poetischen Landschaftsmalerei der Neueren zu vergleichen. Die Parallele würde zu beiderseitigem Nachtheil ausfallen, ohne daß dadurch für die Einsicht in das Wesen der einen oder der andern Erscheinung irgend etwas gewonnen werden kann. Solche Werke müssen für das genommen werden, was sie sind, und wenn sie einer unserer klassischen Landschaftsmaler, dem der poetische Gehalt dieser Schilderungen auf den ersten Blick entgegengetreten ist, mit einem etwas derben und parador schreienden Ausdruck Osterismalereien nennt, so ist damit für ihre richtige Bewerthung immer noch weit mehr gewonnen, als durch die unzeitige Vergleichung mit heterogenen Kunstwerken.

In italienischen Wirthshäusern stößt man zuweilen auf Wandschmierolien, welche bei sinniger Beachtung viele poetische Elemente wahrnehmen lassen. Bei den Alten mögen solche ausgelassliche Ergüsse der Künstlerphantasie noch weit häufiger gewesen seyn. Herculanum und Pompeji haben manche Beispiele der Art geliefert. Es läßt sich von solchen flüchtigen Entwürfen behaupten, daß sie durch eine sauberere und sorgfältigere Behandlung nicht eben wesentlich gewinnen, ja vielleicht sogar einen Theil ihrer Reize einbüßen würden.

Dadurch gewinnen wir eine lehrreiche Analogie zwischen solchen improvisirten Schilderungen und den harmlosen Erzeugnissen der Volkspoesie, an deren leichte Gewebe wir in der That durch diese Landschaften gar sehr erinnert werden. Als solche betrachtet, üben sie auf die Phantasie einen wundersel tsamen Zauber aus und sie können dann auch jedes Lob, was man ihnen unter der Gewalt des ersten Eindrucks zu spenden versucht seyn möchte, ertragen. Denn solche preisende Ausdrücke werden immer wieder von der Art des Gegenstandes abhängig, auf welche sie sich beziehen, und ein Mißverständniß kann bei solchen, die die Beschaffenheiten festzuhalten gelernt haben, nicht eintreten.

Als Erzeugnisse vollsmäßiger Kunstfertigkeit sind aber diese Malereien von großer Wichtigkeit, und wenn wir uns mit Recht erlauben dürfen, von diesen bescheidensten Aeußerungen des Kunstvermögens auf die großen Meisterwerke zu schließen, die nothwendig ihnen gegenübergetreten seyn müssen, so erhalten wir von dem Werth der historischen Landschaft der Alten einen sehr hohen Begriff. Andeutungen von dem, was sie gewesen seyn mag, sind vorhanden, aber man hat sie wenig beachtet. Vielleicht findet sich Gelegenheit, sie einmal zu besprechen. Dießmal mag es genügen, daran zu erinnern, daß Mosaiken wohl die schlagendsten Beispiele zu liefern im Stande seyn dürften, da dieser Kunstzweig fast lauter Kopien nach großen Meisterwerken enthält.

Rom, 25. Februar 1849. **E. Braun.**

Kunstliteratur.

Dr. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt. Zwei Bände. Berlin 1847.

(Schluß.)

So sind wir denn zu dem „Verfall der Kunst, den Manieristen" in Italien gelangt, bei denen hier auch Barroccio mit Recht seine, ihm in der ersten Auflage in einem spätern Abschnitte angewiesene Stelle findet, und gehen nun endlich zu den ältern, außeritalienischen Schulen, zunächst zur Eyck'schen Schule, über. Man fühlt, was schon oben angedeutet ist, bei dem Durchlesen des Buchs in stärkerer Weise; es ist eine harte Zumuthung, diese Meister richtig zu würdigen, einzugehen auf die Eigenthümlichkeiten, welche ihre Größe ausmachen, wenn man das Element, was ihnen fehlt, so lange auf seiner Höhe, und selbst in seinem Verfalle beobachtet hat. In unsern Museen sind wir freilich daran gewöhnt, Fremdartiges neben einander gestellt zu sehen, und wie hier der Flug Beschauer sich selbst die nöthige Ordnung verschafft, indem er über das Störende hinausschaut und das Verwandte in seiner Betrachtung verbindet, so mag auch der Leser des Handbuchs, wenn er den langen Weg durch die italienischen Schulen gemacht hat, abbrechen, und zu anderer Zeit mit frischen Kräften den neuen Abschnitt beginnen. Allein auch die Einleitung, welche diesen eröffnet, versetzt in dieselbe, jener Kunstepoche, zu welcher wir übergehen, ungünstige Stimmung. Diese nordische Kunst erschient hier nur als eine unvollkommene italienische. Sie beginnt, so lautet es ungefähr in dieser Einleitung, ähnlich wie die Italiener, allein sie erscheint dann wie durch einen Zauberkreis in einen Kreis gebannt, den sie nicht überschreiten kann, die Gestalt bleibt vernachlässigt, ein „konventionelles Schemen ohne wahre Lebensfähigkeit," bis dann nach der Reformation „die humanistische Zeitrichtung die Künstler auf Italien und auf die Antike hinwies und nun ein plötzliches Nachholen des Versäumten veranlaßte," das aber „die Malerei innerlich halbirte und mehr ihre Unfreiheit zu Tage brachte als eine wahre Befreiung bewirkte." Nur dem phantastischen Geiste, der in diesen Kunstwerken oft herrscht, wird das bedingte Zugeständniß gemacht, daß er ihnen oft „den höchsten Reiz verleihe, ihm aber auch den Stempel eines willkürlichen, postulirten Daseyns aufdrücke." Denkt man zunächst an gewisse Werke in Deutschland selbst, so mag der Tadel nicht ungegründet seyn. Hier geht die einseitige Individualisirung oft „ins Unschöne und ins Philiströse." Hier kann man zugeben, daß diese nordischen Werke dem Beschauer nicht „jene höhere, geläuterte Stimmung mittheilen, welche den edlern Leistungen der gleichzeitigen italienischen Kunst von Mascerio bis auf Luca Signorelli innewohnt." Allein die Eyck'sche Schule beginnt den dieser Einleitung unmittelbar folgenden Abschnitt, und auf sie läßt sich denn doch jener Tadel nicht ohne Ungerechtigkeit anwenden. Mich dünkt, der Verfasser dieser einleitenden Bemerkungen (wie wir aus einer Note sehen, Dr. Burckhardt) ist mit allzu raschem Uebergange von der italienischen Kunst vor die Niederländer getreten, er hat sie mit italienischem Auge und wenn man will mit italienischen Vorurtheilen betrachtet. Wer aber irgend eine Erscheinung richtig würdigen will, darf bei ihrer Beurtheilung nicht sehnsüchtige Blicke auf eine andere werfen. Um die nordische Kunst zu würdigen, muß man sich ganz auf ihren Standpunkt stellen, den Maßstab italienischer Kunst bei Seite lassen. Dann wird man finden, daß sie nach etwas, ich will nicht sagen Höherem, aber ganz Anderem strebte. Die italienische Kunst hatte mehr oder weniger immer das plastische Motiv, die Vollendung der einzelnen Gestalt, im Auge. Die nordische suchte die Schönheit im Ganzen, wo denn der Mensch nur ein Theil des Bildes, ein Ton in dem ganzen Accorde wurde, der grell oder dissonirend seyn durfte. Kehrt man die Betrachtungsweise um, gehn wir von dieser nordischen zur italienischen Kunst über, so wird man hier ebenso unbefriedigt bleiben. Das Bild des Makrokosmuse ist offenbar in der Eyck'schen Schule vollendeter als in den italienischen Schulen des 15ten Jahrhunderts, „die Herrlichkeit der äußeren Welt" ist darin (wie die Verfasser selbst S. 148 anerkennen) „mit einer Fülle des Reichthums wiedergespiegelt, welche kein Deutscher und kein Italiener bis jetzt auch nur annäherungsweise erreicht hatte." Daher denn auch die Erscheinung des großen Einflusses der Eyck'schen Kunst auf die Italiener. Also jedem das Seine. Nun ist es wahr, daß die nordische Kunst auf ihrem Boden nicht die klassische Reife erlangte, wie die italienische auf dem ihrigen. Sie wurde verkümmert, nicht durch

Digitized by Google

die Reformation, die humanistischen Studien, die Nachahmung des italienischen Styls, sondern durch die Geistesrichtung, welche diese äußeren Erscheinungen hervorrief. Der Mensch ist immer das Höchste und jener Versuch, die ganze Weltordnung zu umfassen, war ein verwilder, so lange die menschliche Natur in ihrer Fülle noch nicht vollkommen künstlerisch erkannt war. Daher die Mängel der Eyck'schen Schule und die Krudităten der Schulen Deutschlands. Daher endlich der Bruch der nordischen Kunst, welche nun in eine unvollkommene, historische, und in vollkommener ausgeführte, aber beschränker auftretende Gattungen zerfiel, jene die mehr italienische, anthropomorphistische Kunstrichtung, diese die nordländische Gesammtanschauung repräsentirend. Allerdings erschien diese in der Genremalerei und selbst in der Landschaft ohne jene volle religiöse Weihe, welche die Kunst nicht missen kann; aber es war doch wenigstens in der Landschaft ein Keim eines weiteren Kunstlebens enthalten. Man mag es dahin gestellt seyn lassen, ob aus diesem Keime jemals ein großer Baum auf dem Boden der bildenden Kunst erwachsen wird, aber es ist doch zu bemerken, daß unter allen Kunstzweigen unserer Tage die Landschaft der fruchtbarste und gesuchteste ist. Und endlich hängt mit dieser landschaftlichen Richtung auch die Musik zusammen.

Dieß mag den Standpunkt andeuten, von welchem nach der Ansicht des Referenten die nordische Kunst aufzufassen und zu würdigen wäre. Dadurch erklärt sich die Wirksamkeit und Bedeutung der Eyck'schen Schule. Sie ergreift mit jugendlicher Frische und Kühnheit das Thema, mit dessen weiterer Ausführung die Jahrhunderte ringen; sie hat eine ohnungsvolle Wärme und Bedeutsamkeit. Sie verdient einen selbstständigen Platz neben der italienischen Kunst; sie weist auf eine weitere Zukunft als diese.

Wenn indessen diese Einleitung die nordischen Schulen zu ungünstig beleuchtet, so hat dieß auf die weitere Betrachtung keinen störenden Einfluß, sie wird mit derselben Sorgfalt und mit richtiger Würdigung des Einzelnen fortgeführt. Es scheint fast, als ob der Berichterstatter, indem er sich in das Einzelne versenkt, sein allgemeines Vorurtheil vergißt, und mit Wärme und Liebe auf die Eigenthümlichkeiten auch dieser Schule eingeht.

Dieser ganze Abschnitt hat wiederum bedeutende Zusätze und Abänderungen erhalten. Auch die Eyck'sche Schule theilt das Schicksal der nordischen Kunst, es fehlt an hinlänglichen Nachrichten. Der Vasari der Niederländer, Karl van Mander, war weiter von jenen älteren Meistern entfernt, weniger sorgsam als jener, und durch Lokalforscher weniger gut bedient. Vielleicht wird, wie es inzwischen schon hier und da geschehen, noch manche Notiz aus dem Staube der Archive und aus trockenen Rechnungen hervorgezogen werden; allein auch hier hat die Zeit vieles zerstört und bis jetzt ist das Kennerauge des Forschers unsere Hauptquelle für die Sonderung der Meister und die Bezeichnung der erhaltenen Gemälde. Bei der Schwierigkeit, weit entfernte Bilder in ihren feinsten Eigenthümlichkeiten zu vergleichen und die Grenzen zwischen Meistern von naher Schulverwandschaft zu ziehen, kann es nicht fehlen, daß auch diese Kenner zweifeln und nicht immer einig sind. Manche neue Ansichten sind daher seit dem Erscheinen der ersten Auflage laut geworden, und die Verfasser der gegenwärtigen folgen mit Recht dem heutigen Zustande der Kunstkritik und den bewährten Urtheilen von Passavant und Waagen. Die vortrefflichen „Nachträge", welche der letzte im Herbst des vorigen Jahres im Kunstblatte gegeben (Nr. 41 ff.), konnten dabei von den Verfassern noch nicht benutzt werden, doch haben sie bereits Einzelnes aus diesen Berichtigungen nach Waagen's mündlicher Mittheilung angeführt und kennen namentlich schon die richtigen Daten, welche von dem Archivar Wanters zu Brüssel im Messager des sciences hist. 1846 mitgetheilt) den berühmten Regier van Brügge († 1463 oder 1464) von dem späteren Regier van der Weyden († 1529) scheiden (S. 120 und 137). Der ganze Abschnitt über die flandrische Kunst ist mit Sorgfalt und Gründlichkeit geschrieben und wird seinen Werth behalten, wenn auch weitere urkundliche Ermittelungen die Namen der Meister einzelner der hier geschilderten Bilder anders bestimmen sollten.

Das zweite Kapitel, „die nordische Kunst des 15ten Jahrhunderts unter flandrischem Einfluß" beginnt mit einer Schilderung der französischen Miniaturmalerei und namentlich des Jean Fouquet, die in der früheren Auflage fehlte, enthält dann die späteren Bilder der Kölner, die leider namenlosen Werke der westphälischen Schule, die Oberdeutschen, Herlen, Zeitblom (der in der ersten Auflage eine andere Stelle einnahm, mit Recht aber hier dieser früheren Gruppe zugestellt ist), Martin Schön, den ältern Holbein, Wohlgemuth und was sich daran anschließt, und endigt mit einem kurzen Hinblick auf die ältere spanische und portugiesische Malerei, die wenig bekannt und wahrscheinlich auch nicht wichtig ist. Der folgende Abschnitt beginnt mit A. Dürer, dessen gründlicher und vortrefflicher Behandlung in der ersten Auflage mit wenigen Zusätzen auch jetzt noch anerkicht, behält auch bei den sächsischen Schulen den ältern Text fast unverändert bei. L. Cranach ist näher charakterisirt, als der „Hans Sachs der Malerei," dessen „Werktagsweise an Volksbücher und Volkslieder mahnt." In der That ist die Hinweisung auf das Volkslied und das Volksgefühl oder um näher zu bleiben auf den Holzschnitt die einzig mögliche Erklärung für diesen sehr eigenthümlichen Meister. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und dennoch etwas Rohes, Farbenschönheit und größter Verstoß gegen Harmonie, Aufgaben der tiefen Poesie des Perspektivischen und dennoch höchst unplastische Haltung, Phantasiisches und eine spießbürgerliche Alltäglichkeit, diese Gegensätze mischen sich bei ihm, wie bei keinem, und er geht zwar mit Hinterlassung einer Heroentypen Schule, deren Bilder nur durch die Verminderung des Kunstwerthes, nicht durch irgend ein eignes Talent von denen des Meisters zu unterscheiden sind, aber ohne bleibenden Einfluß auf die Kunst unter. Das dritte Kapitel faßt die „Oberdeutschen," an welchen Dürer's Einfluß erkennbar, M. Schaffner, Hans Balbung Grien, Burgkmayr und den jüngern Holbein zusammen, wo denn dieser große Künstler in ganz umgearbeiteter Darstellung würdiger geschildert ist. Im folgenden Kapitel sind wieder „rheinisch-westphälische Schulen" eingereiht, die Arbeiten des sogenannten Johann von Calcar, Dünwege und die Familie zum Ring, Netjen, welche nicht spielen durften und die hier an ihrer Stelle sind, obgleich nichts Großes und Eigenthümliches zu berichten war. Daran reihen sich „niederländische Schulen" (Quintin Messys, Schoreel u. A.) und „die außeritalienische Kunst des 16ten Jahrhunderts unter italienischem Einfluß," wo, neben den unerfreulichen Leistungen der Franz Floris, des Rotenhamer u. a. Niederländer und Deutschen, die nöthigen Notizen über die Kunst in Frankreich und England und die durch Anschauung der Pariser Sammlungen und aus literarischen Quellen verwollständigten Angaben über die frühere spanische Kunst vorgetragen sind.

Wir kommen endlich zu den beiden letzten Büchern, dem vierten: „Die Kunst des 17ten Jahrhunderts mit ihren Ausläufen in das 18te, und dem fünften: „Ueberschau der neuern Kunstbestrebungen." Bei beiden ist das historische Material, mit Ausnahme weniger Zusätze, fast unverändert beibehalten. Die Geschichte dieser Kunstepochen ist hinlänglich festgestellt, neue Forschungen haben nicht stattgefunden. Dagegen hat das Werk durch die veränderte Anordnung gerade hier am meisten gewonnen. In der früheren Ausgabe waren die engverwandten Bestrebungen der gleichzeitigen Künstler, namentlich im zweiten Theile, durch die Trennung der einzelnen Länder auseinander gerissen; die Gedankenrichtung, welche ihnen zum Grunde lag, konnte daher gar nicht

Digitized by Google

se, wie sie es verdient, ins Licht gestellt werden. Selbst die nationalen Verschiedenheiten in diesen gemeinsamen Bestrebungen blieben wenig bemerkt, während sie jetzt, ohne weiteres Zuthun durch die bloße Nebeneinanderstellung der Thatsachen, hinlänglich hervortreten. Man rühmt gewöhnlich die großartige Einheit der abendländischen Völker im Mittelalter, im Gegensatz gegen die Trennung der Nationen in der neueren Zeit; und in politischer und besonders kirchlicher Beziehung mag das auch ganz richtig seyn. Allein auch hier ist sie, je mehr wir uns unsern Tagen nähern, im Abnehmen, und in kulturgeschichtlicher Beziehung muß dieß schon seit dem 17ten Jahrhundert anerkannt werden. Wie sollte es auch anders seyn; der Umlauf des geistigen Fluidums ist ja so sehr befördert, daß jede Anregung an einer Stelle bald im ganzen Körper der europäischen Civilisation empfunden wird. Ist sie kräftig und auf tiefem Grunde beruhend, so wirkt sie durchweg; ist sie es nicht, so macht die Reaktion des Gesammtlebens ihr bald ein Ende. Gerade in dieser Periode also ist die Trennung der Nationen eine Zerrückelung und die Verbindung der getrennten Glieder eine Herstellung der Geschichte. Daher gliedert sich denn auch diese Periode so leicht und natürlich.

Das vierte, dem 17ten Jahrhundert gewidmete Buch zerfällt nämlich in zwei Hauptabschnitte: „Historienmalerei" und „Kabinetmalerei." Der erste umfaßt mehrere Schulen und Nationen, die in verschiedenen Kapiteln behandelt werden: „Italienische Eklektiker, italienische Naturalisten, niederländische und deutsche Historienmalerei (Brabant, holländische Schule, Nachfolger der italienischen Kunst), spanische Schulen, französische und englische Historienmalerei;" der zweite ist nur nach Gattungen abgetheilt: „Genremalerei, Landschaftsmalerei, Thiermalerei und Stillleben." Der bewegende Gegensatz, die Pole der Axe, um welche sich diese Jahrhunderte bewegten, war (wie es der Verfasser S. 468 bei Gelegenheit von Nic. Poussin ausspricht) „jener Dualismus der Bildung, welcher einerseits die wirkliche Welt im Auge hat, und andererseits sich an ein fernliegendes Ideal anlehnt." Beide Seiten haben (denn leider dürfen wir noch nicht im Präteritum sprechen) Recht und Unrecht, die Berufung auf das individuelle, natürliche Gefühl artet leicht in egoistischen Naturalismus aus, und das Bewußtseyn einer höhern Wahrheit treibt zunächst als aufgezwungene Convention, Autorität oder als willkürliches und deßhalb mit Leidenschaft verfolgtes Ideal auf. Daher mancherlei Kombinationen und Vermittlungsversuche. Die Kunst hat den Vortheil, daß sich hier diese Gegensätze klar und harmlos entwickeln. Historien- und Gattungsmalerei sind selbst die Gestaltung dieses Gegensatzes; diese harmloser, jene bedeutender und zu höhern Ansprüchen geneigt. Gerade das Ideale kann aber am wenigsten rein durchgeführt werden und muß dem Naturalismus mehr oder weniger Konzessionen machen. Daher zerfällt die ideale Richtung in Schulen verschiedener Länder. In Italien ruht die Kunst scheinbar noch auf dem Boden der kirchlichen Autorität, es handelt sich nur um die Geltendmachung der Antike und der Prinzipien; in den Niederlanden und in Spanien mischen sich Idealismus und Eklekticismus mit einheimischem und volksthümlichem Naturalismus. In Frankreich und England ist das nationale Kunstgefühl zu schwach; sie halten sich nur in der Abstraktion. Die geographische Sonderung des Handbuchs hebt daher mit der innern Einheit und Verbindung der europäischen Kunst nicht im Widerspruche. Bei der Gattungsmalerei, obgleich die Niederländer hier unstreitig vorherrschen, ist die Einheit deutlicher, und die enge Zusammenstellung deßen, was in den verschiedenen Ländern geschah, besonders nützlich und charakteristisch. Man denke nur an Callot und Hogarth neben jenen Niederländern. Die Einleitungen der verschiedenen Abschnitte sind in diesem Buche meistens neu, und erfüllen ihren Zweck durch lebendiges und scharfes Hervorheben der einwirkenden Ursachen sehr wohl. Das kurze Buch: Uebersicht der neuern Kunstbestrebungen unterscheidet: „die klassische Periode" (wie mir richtiger Vorsicht gesagt ist), „die neuere Kunst seit der romantischen Periode." Die ununterbrochene Zusammenstellung der verschiedenen Nationen wird immer nöthiger; die nationalen Eigenthümlichkeiten haben an Kraft verloren, die Unterschiede sind nur Schattirungen in der Auffaßung von Gedanken, welche die ganze europäische Welt durchdringen.

Der frühern Auflage waren nun noch: „Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben" hinzugefügt. Sie sind sorgefeilen, was ungeachtet mancher nützlichen Bemerkungen, die sie enthielten, nicht zu bedauern ist. Betrachtungen über die Gegenwart sind immer Wünsche für die Zukunft, und diese fordern eine andere Stelle, als die der Geschichte. Ein glücklicher Instinkt hat die Verfasser zurückgehalten; denn niemals waren die Verhältnisse der Kunst zum Leben zweifelhafter als wenig Wochen, nachdem sie ihr Buch beendet hatten. Die Geschichte schließt immer mit einem Fragezeichen; jetzt steht dieß mit so glühenden Farben in jeder Seele geschrieben, daß man es nicht zu berühren braucht.

Wünschen wir das Beste! Welches aber auch die Zukunft der Kunst seyn mag, der Sinn für die Vergangenheit wird nicht ganz ersterben, und die Arbeit des Verfaßers in ihrer jetzigen, unmittelbar daher vorvollkommneten Gestalt stets dankbare Leser finden.

K. Schnaase.

Nachrichten vom Februar.

Personliches.

Der königl. bayerische Generalmajor Wilhelm v. Kaulbach ist zum Direktor und der Bildhauer Max Widnmann zum Professor der Bildhauerkunst an der königl. Akademie der Künste zu München ernannt worden.

Erfindungen.

München. Schon vor längerer Zeit hat man in Paris eine Masse zum Abformen plastischer Gegenstände bereitet, die Ton und Charakter des Elfenbeins ziemlich genau nachahmt. Der Erfinder dieser Masse ist gestorben und sein Geheimniß steht in der Tat verloren. Vielfältig erhalten wir aus Frankreich Abgüße von Statuetten und Thieren, deren Masse jener Elfenbeinmasse nahe kommt, ohne sie ganz zu ersetzen. Eine geringere Nachbildung lieferte Cauer in Kreuznach, dergleichen der Abguß einer antiken Elfenbeingruppe, die nichts zu wünschen übrig läßt. In München hat Haldig einer ähnlichen Masse sich bedient, dergleichen Gasser, wenn nicht des letztern Statuetten in Gyps nur mit einer festigen Masse getränkt sind. Neuerdings hat F. H. Kupprecht in Nürnberg angekündigt und wir es schreibt sehr glückliche Versuche gemacht, eine der französischen gleiche Leemmasse darzustellen. Sie ist elfenbeinartig in Farbe und Aufsehn, in der Härte dem Speckstein gleich und sehr durchscheinend. Sie scheint nicht in einem Ueberzug zu bestehen, sondern durchaus den Gyps zu durchdringen. Nach dem Bescheid des Erfinders werden Büsche dergestellt, indem man von einer Stelle des Abgusses (etwa am Boden) etwas Masse herausschabt, erhitzt und mit weißem geschmolzenen Wachs vermischt, und damit die Lücke, die man zuvor entfernt, wieder verdünnt. Der Preis dieser Masse stellt sich im Verhältniß zum Gyps angeführ um etwa Drittel höher, so daß Statuetten, die 2 bis 3 Kronenthaler in Gyps kosten, 3 bis 4 in der neuen Masse zu stehen kommen. Gegen die französischen Preise sind die des Herrn Kupprecht um die Hälfte billiger. Es versteht sich, daß diese Preisbestimmung sich nicht auf einzige Abgüße, sondern auf Gegenstände des künstlerischen Bedarfs bezieht. Selbst sie gedörre Skulpturen glaubt Herr Kupprecht seine Masse geeignet. Dafür müßten sie jedenfalls etwas weniger Wachsgehalt haben, der dem Werke ein zu sprödes Ansehen geben würde. Immerhin ist das Bemühen, den kalten, trocknen Gyps zu ersetzen, anerkennenswerth. **ef.**

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 15. Donnerstag den 19. April 1849.

Les trois frères van Eyck.

Jean Hemling.

Notes sur ces artistes,

Recuellies par l'Abbé C. Carton.

Bruges 1848.

Von Professor G. F. Waagen.

Obigen Titel führt eine mir von dem Verfasser gütigst übersendete Brochure, welche verschiedene neue, für die Freunde altniederländischer Kunst wichtige Thatsachen enthält, so daß ich voraussetzen kann, wie eine Anzeige derselben ihnen willkommen seyn dürfte.

Der Verfasser eröffnet seine Schrift mit einer französischen Uebersetzung des Theile meiner in diesem Blatt veröffentlichten Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen,[1] welcher die Brüder Hubert und Jan van Eyck betrifft, und gibt dann über die Geschichte der Oelmalerei vor den van Eyck einen gedrängten Auszug aus dem Werke meines Freundes Eastlake: »Materials for a history of oil painting,«[2] welches in einem seltenen Maaße Gründlichkeit in der kritischen Benutzung aller literarischen Hülfsmittel mit den vielseitigsten technischen Kenntnissen des praktischen Künstlers vereinigt. Das Endergebniß dieser Untersuchung ist, wie zwar schon lange vor den van Eycks das Oel vielfach in der Malerei zur Anwendung gekommen, jenen Künstlern aber das Verdienst bleibt, dieser Art der Malerei diejenige Ausbildung gegeben zu haben, wodurch sie im Vergleich zu andern, bis dahin vorzugsweise für Staffeleigemälde in Gebrauch gewesenen Malarten, sehr wesentliche Vortheile gewährt. Die Frage, ob diese Ausbildung der Oelmalerei nach der frühreren Annahme dem Jan oder dem Hubert van Eyck beizumessen sey, wird sodann für den letzteren entschieden. Zur Begründung dieser Entscheidung macht der Verfasser Folgendes geltend. Jan van Eyck erscheint in seinem unbestrittenen Bildniß auf dem Flügel des Genter Altars, welches gewiß nicht vor 1429 oder 1430 von ihm gemalt worden, als ein Mann von höchstens 35 Jahren, wonach er mithin etwa 1396 geboren worden, und befand sich somit auch in einem gewöhnlichen Altersverhältnisse zu seiner Frau, welche nach deren von ihm 1439 gemalten Bildniß in der Akademie zu Brügge, damals 33 Jahr, mithin etwa sieben Jahr jünger war, als ihr Mann. Diese Gründe für die frühere Geburt des Jan van Eyck habe auch ich schon vor 26 Jahren angeführt.[3] Hiefür spricht aber auch die Bewunderung, welche nach sicherem Zeugniß ein von ihm im Jahr 1420 der Malergilde in Antwerpen dargebrachter, in Oelfarbe gemalter Kopf fand. Diese Bewunderung konnte nämlich nicht der Eigenschaft der Oelmalerei gelten, indem, wie ein mit 1417 bezeichnetes Bild des Pieter Christophsen beweist, diese Weise damals in den Niederlanden nichts Neues mehr war, sondern wurde ohne Zweifel der hohen Meisterschaft gezollt, welche ein noch so junger Künstler darin verrieth. Herr Carton wirft nun die Frage auf, ob es wahrscheinlicher sey, daß jener Christophsen, welcher 1417 schon als ein gemachter Maler in Oel erscheint, bei der Annahme, daß er hiezu nur fünf Jahr gebraucht, der Schüler des um 1412 etwa siebzehnjährigen Jan, oder des nach einem authentischen Zeugnisse 1366 geborenen, mithin damals vierundvierzigjährigen Hubert van Eyck sey? — Niemand wird wohl anstehen, sich mit ihm für den letztern zu entscheiden. Daß jene Verdienste um die Ausbildung der Oelmalerei, sowie die Begründung der ganzen, realistischen Kunstweise der van Eyck, dem Hubert van Eyck beizumessen sind, habe ich indeß bereits vor 24 Jahren ausgesprochen, indem derselbe nicht allein urkundlich als der eigentliche Schöpfer des Hauptwerks dieser Schule, des Genter Altars, dastehe, sondern auch die sicher von ihm ausgeführten Theile desselben, in der Meisterschaft der Handhabung der Oelmalerei mit den von Jan gemalten wenigstens auf gleicher Höhe stehen.[4] Ich habe damals auch die Ursachen angegeben, aus welchen dieser dem Hubert mit vollem Recht gebührende Ruhm bis auf die neueste Zeit auf den Jan übertragen worden ist. Der Ausdruck, daß Hubert van Eyck nach einem authentischen Zeugnisse im Jahr 1366 geboren werden, gibt mir eine erwünschte Veranlassung, eine schon vor langer Zeit gemachte Bemerkung den Freunden der Kunstgeschichte zur Prüfung vorzulegen. Das Bildniß des Hubert auf jenem bekannten Flügel des Genter Altars hat keineswegs das Ansehen eines Manns von 60 Jahren, wie es doch der Fall seyn müßte, wenn seine Geburt in das Jahr 1366 fiele, da Jan van Eyck, welcher ihn wahrscheinlich erst nach seinem unzweifelhaft im Jahr 1426 erfolgten Tode dort angebracht, ihn sicher so dargestellt haben wird, wie er zuletzt im Leben ausgesehen hat. Unbefangene Beschauer erkennen in jenem Bildniß vielmehr einen Mann von 50 bis höchstens 55 Jahren, wonach er mithin erst 1376 oder 1371 geboren seyn würde. Hiedurch wird aber der allzugroße Unterschied von 30 Jahren in dem Lebensalter der beiden Brüder, welcher selbst bei der Annahme von verschiedenen Müttern immer auffallend bleibt, in etwas ermäßigt. Mit jenem authentischen Zeugniß aber ist wohl nur die ganz unbestimmte Aeußerung des so wenig zuverlässigen van Mander gemeint, welche lautet: »So viel man vermuthen könne, müsse Hubert wohl ungefähr im Jahr 1366 geboren worden seyn und Jan etliche Jahre später.«[5] Auf diese Aeußerung ist aber um so weniger ein großes Gewicht zu legen, als der Schluß derselben sowohl mit der nur wenige Zeilen früher von ihm gegebenen Nachricht, daß Hubert ein gut Theil Jahre älter gewesen sey, als Jan, als mit der nur einige Seiten später folgenden Bemerkung, daß Hubert im Verhältniß zu Jan

[1] Jahrgang 1847. Nr. 41.

[2] London 1847 bei Longmann.

[3] S. Waagen über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. S. 78 f.

[4] S. das Kunstblatt 1824. S. 26 und die Uebersetzung des Aufsatzes im Messager des sciences et des arts von Gent, 1824. S. 231 ff.

[5] Im Original: »by datmen gissen can, most Hubertus well geboren wesen, ontrent Anno 1366 en Joannes et Eycke Jahren daer naer.«

Digitized by Google

in den Bildnissen beider auf jenem Flügel des Genter Altars als sehr alt erscheine, im entschiedensten Widerspruch steht.

Zunächst wird in Zweifel gezogen, ob die Familie der van Eyck nach der bisherigen Annahme aus dem Flecken Maaseyck in der Nähe von Maastricht stamme. Allerdings findet sich diese Nachricht schon in der 1568 erschienenen Historie van Belgis von Marcus van Boerneveld,[1] aus welcher sie van Mander offenbar entlehnt hat, doch spricht der Umstand, daß schon im Jahr 1391 ein Meister Josse van Eyck als Mitglied der kirchlichen Brüderschaft der Maria mit den Strahlen zu Brügge vorkommt[2] und der Familienname van Eyck daselbst im Laufe des 15ten Jahrhunderts sehr häufig ist, dafür, daß die berühmte Malerfamilie aus Brügge stamme, und zwar um so mehr, als die Malerei dort bereits in der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts in einem sehr blühenden Zustande seyn mußte, indem der künstlichende König Karl V. von Frankreich im Jahr 1371 das Titelblatt einer Bibel mit Miniaturen von einem Johann von Brügge anschaffen ließ. Wenn Herr Carton geneigt ist, diesen Meister für den Vater des Hubert und Jan van Eyck zu halten, so scheint mir diese Vermuthung sehr gewagt. Auch legt er selbst kein großes Gewicht darauf. Seinen Wunsch, das Gemälde in jener Bibel aufzufinden, um das Verhältniß beförderen zu den Werken der van Eyck festzustellen, habe ich bereits bei meinem Aufenthalt in Paris im Jahr 1853 gehegt. Meine nach jener Handschrift angestellten Nachfragen haben indeß zu dem traurigen Ergebniß geführt, daß dieselbe während der ersten französischen Revolution vernichtet worden ist. Ungleich eher ist der Vater unserer großen Künstler in jenem oben unter dem Jahr 1391 aufgeführten Josse van Eyck zu vermuthen, worauf auch Carton hindeutet. Der Beisatz Meister, mit welchem Hubert van Eyck in demselben Verzeichniß der Mitglieder jener Brüderschaft aufgeführt wird, läßt mit Wahrscheinlichkeit auf einen Künstler schließen, so daß wir darin zugleich auch den Lehrer des Hubert und Jan van Eyck haben würden.

Ueber Hubert van Eyck enthält die Schrift zunächst noch folgende, urkundlich beglaubigte Beiträge. „Am Tage der Messe des h. Bavo (d. h. am 1. Okt.) 1422 ward Hubert van Eyck Gilbehörder von der Gilde unserer lieben Frauen, auf Anrathen des Chors von St. Johannes zu Gent.“[3] Bekanntlich war damals gerade der berühmte Altar für eine Kapelle jener Kirche in Arbeit und die Kemposition, sowie das bereits Ausgeführte machte die Oberherrn jener Kirche so sehr befriedigen, daß sie ihm durch ihre Empfehlung jene Auszeichnung verschaften. Der von dem Verfasser gegen die Annahme des bekannten Kunstforschers so Baß, daß Hubert van Eyck schon viele Jahre in Gent ansässig gewesen, aus dem Jahr dieser Aufnahme gezogene Schluß, daß für jenen Fall eine solche Aufnahme schon viel früher erfolgt seyn würde, scheint mir immer etwas gewagt, wird aber durch den Umstand bestätigt, daß in den Rechnungsbüchern über die Rechte des Indigenats von Gent vom Jahr 1426, in welchem Hubert van Eyck bekanntlich starb, sich verzeichnet findet, daß seine Erben eine Abgabe haben erlegen müssen, welche nur von solchen Leuten erhoben wurde, die man als nicht Einheimische betrachtete.[4] Daß die Malerfamilie der van Eyck aber eigentlich in Brügge ansässig und, wahrscheinlich nur einige Jahre vor jener Aufnahme des Hubert in obige Brüderschaft, wegen der Ausführung jenes großen Auftrages von den Familien Vydt und Borluut nach Gent gezogen war, geht unumstößlich aus den Auszügen aus den schon oben erwähnten Verzeichnissen der Genossenschaft der Maria mit den Strahlen hervor, in denen die Aufnahme des Hubert van Eyck sich unter dem Jahr 1412, seiner Schwester, der Margaretha van Eyck aber unter 1418 verzeichnet findet.[5]

Bekanntlich hatte der verstorbene Archivar zu Brügge, Herr Scurion, aus dem Vorhandenseyn eines unvollendeten Bildes des Jan van Eyck in Ypern vom Jahr 1444 und dem Vermerk in einer alten Gewinnstize einer Lotterie vom Jahre 1445, daß die Witwe des Jan van Eyck zwei Pfund gewonnen, den Schluß gezogen, daß der Tod des Jan van Eyck in das Jahr 1445 fallen müsse, und war diese Bestimmung auch seitdem von den Kunsthistorikern angenommen worden. Eine meines Wissens in seiner Ausführlichkeit bisher in Deutschland noch nicht bekannt gemachte Entdeckung des Herrn de Stoop in Brügge beweist indeß, daß jene Schlußfolge irrig ist, und stellt endlich das Todesjahr des großen Künstlers urkundlich fest. Ich lasse sie daher hier folgen. Die betreffenden Notizen befinden sich in einer Rechnungslegung des Canonicus Johannes Civis über die Einkünfte der Kirche des h. Donatian zu Brügge während des Jahres 1440, welche er dem Kapitel im Jahr 1441 gemacht hat.[6] Dasselbst heißt es bei den Einnahmen für die Begräbnisse: „Item für das Begräbniß des Meisters Jan Eyck, des Malers XII Pfund Pariser,“[7] und bei den Einnahmen für die Grabgeläute: „Item für das Grabgeläute des Meisters Jan Eyck, des Malers XXIIII S. P.“[8] Die kirchliche Feier des Todestages von Jan van Eyck wurde, wie Herr Carton bemerkt, bis zur französischen Revolution alljährlich im Juli begangen, so daß sein Tod wohl gewiß in diesen Monat fällt. Da aber damals der Anfang des Jahres erst von Ostern gerechnet wurde, so bleibt es, insofern Jan Civis seine Rechnung erst im Juli 1441 gelegt haben sollte, immer noch ungewiß, ob Jan van Eyck im Juli 1440 oder 1441 gestorben ist, indem alsdann in der Rechnung der Monat Juli zweimal vorkommen konnte. Diese Ungewißheit wird aber von Carton sehr richtig durch die Aufschrift des Christuskopfes in der Sammlung der Akademie von Brügge, »Johes de Eyck, inventor 1440, 30 Januar,« beseitigt. Daraus erhellt nämlich, daß er im Monat Januar 1440, welchem nach obiger Jahresrechnung der Monat Juli desselben Jahres vorausging, noch lebte, so daß er mithin sicher erst im Lauf des Juli 1441 gestorben ist. Hiermit stimmt es auch, daß ein Vermächtniß von ihm an jene Kirche erst im Lauf des Jahres 1442 eingezahlt worden ist.[9] Hieraus geht hervor, daß Foppens, welcher 1440 als das Todesjahr des Jan van Eyck angibt,[10] doch der Wahrheit sehr nahe kommt, van Mechel aber in seiner Angabe des Jahres 1441, in seinem Katalogе der kaiserl. Galerie in Wien,[11] einer guten Nachricht

[1] Siehe die Ausgabe von 1619. Blatt 119. b.

[2] Er heißt dort „Meester Joos van Uyte,“ welche Schreibart für van Eyck häufig vorkommt. Diese Nachricht gibt Carton in einem Nachtrage, indem er dieselbe erst später von Herrn Gorlzbeer, einem eifrigen Sammler alter Schriften, erhalten hat.

[3] Im Original nach dem Auszug aus den Verzeichnissen jener Brüderschaft nach Herrn Gorlzbeer: »Sente Damense anno xiiij° en xxij. was Hubrecht van Eyke, Guldebroeder van het Oser Vrouwe Gulden up de rade van den chore van Sint Jans te Ghend.«

[4] »Van den hoire van Lubrecht van Eyke VI S. gr.« Lubrecht ist hier offenbar nur ein Schreibfehler für Hubrecht.

[5] Sie werden laut Meester Hubrech van Hyte und Margriete van Eyke geschrieben, doch läßt diese, wie schon oben bemerkt, öfter vorkommende Schreibart keinen Zweifel zu, daß darunter obige Personen zu verstehen sind.

[6] Im Original. Computatio Joannis Civis, Canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis anni 1440, facta capitulo anno 1441.

[7] Im Original: »item pro sepultura magistri Johannis Eyck, pictoris, XII libras parisis.«

[8] Im Original: »item ex campana magistri Johannis Eyck, pictoris XXIIII. S. P.«

[9] In der Rechnungslegung des Canonicus Walther Dieussy über das Einkommen der Kirche des h. Donatian im Jahr 1442, welche er 1443 dem Kapitel gemacht, heißt es nämlich. »Item ex testamento Johannis Eyck pictoris XLVIII S.« (d. h. Schrein.)

[10] Bibliotheca Belgica. Tom. 3. p. 635.

[11] Wien 1783. S. 350.

Digitized by Google

gefolgt ist, welche er gar wohl in den ihm übergebenen Papieren über den Theil der Sammlung, welcher ihr durch das Vermächtniß des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der österreichischen Niederlande, zugefallen war, finden konnte. War nun Jan van Eyck, wie wir oben gesehen, wahrscheinlich etwa 1396 geboren, so starb er in dem Alter der vollen Manneskraft von 46 Jahren, und die Aeußerungen des Marcus van Vaernewijk, daß er lang gelebet,[1] und des Lucas de Heere, daß diese edle Blume früh von dieser Welt geschieden sey,[2] haben, wie schon Passavant und nach ihm Carton bemerkt, durchaus nichts Besremdliches. De Stoop schließt aus einem Vergleich der der Kirche des Donatian nach jener Rechnung bezahlten Preise für Begräbnisse, deren höchster 48 Pfund Parisis, der niedrigste aber jene bei dem des Jan van Eyck bezahlten 12 Pfund Parisis beträgt, daß er mit sehr geringem Aufwand begraben worden sey. Sowohl dieser Umstand als der geringe Betrag seines Vermächtnisses an jene Kirche von 48 Schilen lassen vermuthen, daß seine ökonomische Lage eine sehr beschränkte gewesen seyn mag.

Carton bestätigt ferner die schon lange von mir gehegte Ueberzeugung, daß Jan van Eyck nach dem Tode seines Bruders Hubert später wieder nach Brügge gezogen ist und dort den großen Genter Altar beendigt hat. Da er sich nach der bekannten Inschrift auf jenem Altar sehr schwer und nur auf das Zureden des Bestellers Josse Vydt entschloß, die Last der Beendigung desselben nach dem am 18. September 1426 erfolgten Tode des Hubert zu übernehmen, mochte er kaum vor dem Anfang 1427 an die Arbeit gegangen seyn, und im Herbst des Jahrs 1428 wurde dieselbe schon wieder durch seine bekannte Reise nach Portugal auf länger als ein Jahr unterbrochen, denn jene Gesandtschaft des Herzogs Philipp des Guten an den König von Portugal, welche er begleitete, schiffte sich den 19. October 1428 zu Huys ein, und langte erst den 25. December 1429 dort wieder an. Daß er aber nach seiner Rückkunft seinen Wohnsitz in Brügge genommen, geht aus der folgenden, in den Rechnungen der Kathedrale von Brügge von Herrn de Stoop aufgefundenen Nachricht hervor. In den Jahren 1429 und 1430 bezahlt Johann von Milanen für ein an der Terre-Bengelen gelegenes Haus an die Kathedrale jährlich 30 Schelen, als den Betrag der Zinsen einer Hypothek, welche dieser Kirche auf dem Hause gehört. Im Jahr 1430 verkauft er dieses Haus an Jan van Eyck, welcher bis zum Jahr 1441, als dem seines Todes, der Kirche jährlich dieselbe Summe entrichtet. Vom Jahr 1441 bis 1443 geschieht das Nämliche noch von der Wittwe des Jan van Eyck, welche es dann an Hermann Meyssenyck verkauft, in dessen Besitz es aber nur bis 1446 bleibt. Das noch immer vorhandene Haus befindet sich jetzt im Besitz der Familie Serweytens. Leider bleibt uns Herr Carton eine nähere Angabe über dessen Größe und sonstige Beschaffenheit schuldig. Die Arbeit an dem Genter Altar die zu dessen Aufstellung am 6. Mai 1432 beschäftigte ihm mithin noch über zwei Jahr.

Das Vorhandenseyn eines dritten Bruders des Hubert und Jan, Namens Lambert van Eyck, welcher die Veranlassung zu dem Titel dieser Schrift gegeben hat, ist zuerst durch den Bericht von Gachard an den Minister des Innern über das Archiv der Rechnungskammer zu Lille bekannt geworden. In der Rechnung des Jean Abonnel über das Jahr 1431 heißt es nämlich Fol. 54:

»A Lambert De Heck, frère de Johannes de Heck, peintre de monseigneur, pour avoir été à plusieurs fois devers mon dit seigneur, pour aucunes besognes que mon dit seigneur voulait faire faire.«

Die acta capitularia der Kathedrale von Brügge beweisen sodann, daß dieser Lambert seine beiden Brüder überlebt hat. Es heißt daselbst:

An demselben Tage (den 21. März 1442) haben meine Herrn auf Bitten des Lambert, Bruders des verstorbenen, hochgefeierten Malers Johannes van Eyck gestattet, daß der bisher in dem äußeren Umgang der Kirche begrabene Leichnam desselben mit der Erlaubniß des Bischofs von dort aufgenommen, und in der Kirche in der Nähe des Taufsteins beigesetzt werde, unbeschadet der Rechte des Jahrestages und der Baubehörde der Kirche.[1]

Aus einer richtigeren Interpunktion der bekannten Inschrift auf dem Genter Altar, als die bisher angenommene, erhellt endlich, daß Lambert der jüngste der drei Brüder gewesen ist. Bisher las man:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes, arte secundus,
Frater perfecit,[2] Judoci Vydt prece fretus.

welches heißt: Der Maler Hubert von Eyck, größer denn welcher keiner gefunden worden, hat angefangen, und sein Bruder Johannes, in der Kunst der Zweite, hat das Werk auf Bitte des Judocus Vydt vollendet.«

Herr Cornelissen, ein sehr ausgezeichneter Latriner, macht nun die Bemerkung, daß man auch sehr wohl interpungiren könne: Johannes arte, secundus frater, da es denn heißen würde Johannes, der zweite Bruder, habe dieses Werk durch seine Kunst vollendet. Carton spricht sich entschieden für diese Interpunktion aus, indem er die Aeußerung, daß Jan van Eyck sich in der Kunst den zweiten nach Hubert, und daher offenbar nach dem damals bereits erfolgten Tode desselben für den ersten aller Maler erklärt, für zu anmaßend und im Widerspruch mit der bescheidenen Aeußerung findet, daß er nur auf die Bitte des J. Vydt die Vollendung übernommen habe. Diese Auseinandersetzung, welcher ich ganz beitrete, wird aber völlig durch die sichere Spur eines Kolons hinter dem Worte arte auf der Originalinschrift bestätigt, während hinter Johannes keine Andeutung einer Interpunktion zu finden ist.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom Februar.

Ausstellung.

Paris. Die Gesellschaft der Kunstfreunde hat ihre jährliche Ausstellung im Louvre eröffnet. Diese bietet wenig Bemerkenswerthes dar. Zum Theil gehört eine Innenansicht von Rmn. Leleux, ein Thierstück von Rosa Bonheur und ein arabisches Kaffehaus von Hédouin.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Versammlung der archäologischen Gesellschaft vom 8. Februar sprach Professor Forchhammer aus Kiel über ein in Gerhard's Auserles. Vasenbildern t. 7 veröffentlichtes archaisches Vasenbild. Dieses Bild einer zu Kopenhagen befindlichen Amphora ist in dem gedachten Werke auf die Rückseite der Area bezogen; hingegen Forchhammer geneigt ist, es auf die drei Töchter des Kekrops

[1] Historie van Belgis. Ausgabe von 1618. S. 119.

[2] »Van dezer wereldt vroegh dees edel bloeme scheedt.«

[1] Im Original: Eadem die (21 Martii 1442) ad preces Lamberti, fratris quondam Johannis de Eyck solemnissimi pictoris, domini mei concesserunt quod corpus ipsius, quod jam sepultum in ecclesie ambitu, transferatur de licentia episcopi, et ponatur in ecclesia juxta fontes, salvo jure anniversarii et fabrice.

[2] Als ich für diese beiden, in dem Original dieser Inschrift fehlenden Worte im Jahr 1824 die Worte suscepit laetusque secuting, hatte ich noch keine Kunde von der alten in Belgien gefundenen Abschrift, welche dafür aeatee perfecite hat. Seitdem habe ich die Ueberreste von aSecite deutlich erkannt, wonach mithin die Richtigkeit jener Abschrift vollständig bestätigt wird.

Digitized by Google

bergestellt zu denken, daß die minervenähnliche Mittelfigur als die der Athene gleichgeltende Aglauros zu fassen sey, welche als Schutzgöttin athenischer Bürgerbewaffnung und des damit verbundenen Epheben-Eides bekannt ist. Vier schwerbewaffnete und von zwei Hunden begleitete Krieger, im Gegenhalb offenbar Geistes scheinen Beobachtungen mit jener Aufsicht nicht unvereinbar, innern der Anzug attischer Epheben zur Grenzbereckung auch sonst bezeugt, und Wachthunde, wie auch Xerxes sie mit sich führte, dabei wohl brauchbar seyen. Sonstige Nebenumstände des fraglichen Bildes, namentlich das Reh neben Athene, bleiben einstweilen unerklärt. — Prof. Ponofka sprach über eine aus dem Magazin des Kunsthändlers Sanquirico in Neapel neuerdings in der Revue archéolog. (Sième ann. 2ième liv. pl. 101.) veröffentlichte Marmorstatue eines unbekleideten Jünglings schwermüthigen Ausdrucks, dessen nach oben gerichteter Blick, in Verbindung mit dem Gestirn in seiner Linken, den französischen Herausgeber Herrn Ch. Barry bestimmte, einen begeisterten Dichter am Hofe der Lagiden hier zu vermuthen, und das Werk selbst alexandrinischer Kunstepoche zuzuweisen. Eine von Bunsen vorgelegte köstliche Skize versehen Statuar zeigt einen wohnder geblieben Bister um das langherausfallende Haar zu flechten, dessen Nachbeit wohl um natürlichsten an einen Sieger in den heiligen Spielen, zumal bei achaischen Kunststyl, zu denken berechtigt. — Prof. Jahn legte neue Probeblätter der dritten Lage seines (bei G. Reimer) erscheinenden Prachtwerkes Pompeji, Herculanum und Stabiä vor, von denen besonders schön, in mehreren Bildern und zum Theil in natürlicher Größe seiner lebensgroßen Figuren dargestellte Bild des säugenden Telephos (eines von nur fünf Bildern, welche die zeit in lebensgroßen Verhältnis unter den zahlreichen Wandmalereien Pompejis an Tage gekommen) in erneuter Betrachtung jenes berühmten Bildes willkommen waren. Besonders machte aufmerksam, daß, trotz der zahlreichen Publikationen dieses Gemäldes, es dennoch zur größeren Hülfte unerklärt daßeht, insofern sowohl die neben Herkules schädiger Fidgelfaun mit Aehren — bisher Genius, Nile, Acheron — als die neben dem Herkules gegenüberstehende Frau mit Fruchtkorb zur Seite, und durch einen vielleicht als Wunderstab deutenden Baumstamm in der Linken charakterisiert — bisher für Pomona, Flora oder Tellus gelteud — offenbar in engem Zusammenhang mit der mythischen Scene ihre richtige Benennung und Deutung ihrer Gegenwart noch immer erwarte, wenn man auch, hinsichts des oberhalb hervorstehenden kleinen Baums mit des Pan Verehrung auf dem Berge Parthenion, wo die Säugung des Telephos stattfand, sich beschwichtigen lasse.

München. Es war vorauszusehen, daß unter der Unzunst der Verhältnisse auch Vereinsthätigkeit des verflossenen Jahres die Kunstvereine leiden würden. Der unfrige hat beträchtliche Einbuße erfahren. Nicht nur, daß er im Laufe des Jahres 371 Mitglieder (von 3099), davon 34 durch den Tod, verlor und nur 172 gewann, sondern die wirthliche Stimmung bildet auch gegen die Solleinnahme um 4016 fl. zurück; was einem Verlust von mehr als 400 Mitgliedern gleich kommt. Esist zu hoffen, daß der Verein, der nun 25 Jahre besteht, und in dieser Zeit ziemlich eine halbe Million Gulden auf den Ankauf von Kunstwerken verwendet hat, sich unter der vereinten Theilnahme der Künstler und Kunstfreunde und vor Allem unter rücksichtender Gunst der Zeit wieder heben werde. Zur Ausstellung kamen im Jahre 1848 eine Reihe von 775 Kunstwerken, davon 414 um die Summe von 24,067 fl. zur Vereinsung angekauft wurden. Darunter waren 9 historische Gemälde, 28 Genrebilder, 41 Landschaften, 3 Marinen, 10 Architekturstücke, 8 Thierstücke, 1 Stillleben; 5 Aquarell- und 3 Pastellgemälde, eine Bleistiftzeichnung (historischen Inhaltes und Gehaltes), 6 plastische Werke. Für das Vereinsgeschenk ist die ungewöhnlich hohe Summe von 3940 fl. verwendet worden. Es ist eine Komposition des Malers Ritsch zu Schillers „Glocke“, in Stahl gestochen von A. Schirch, in welcher die Hauptmomente des Gedichts, Geburt, reine Liebe, häuslichen Glück, Unwetter, Kirchgang, Tod, Brand, Revolution und der Meister mit der Glocke, in einzelnen von architektonischen Laubgewinden umfaßten Darstellungen in mittelalterlichem Costume ausgedrückt sind. Das Blatt ist mit viel Geschmack gestochen und sehr gut im Stich ausgeführt. Sehr interessant ist der Finanzbericht für das Jahr 1848, indem an den meisten Posten Reduktionen gegen den Voranschlag vorgenommen worden sind, so daß das Defizit in der Kasse glücklich vermieden ist. Leider treffen diese Reduktionen auch die Summe für den Ankauf von Kunstwerken mit beinahe 3000 fl., den Referenfond mit 300 fl., und für Journale, denen fonst 50 fl. gewidmet waren, sind allein noch 6 fl. 15 kr. verausgabt worden. Dem Jahresbericht ist ein Nekrolog Schwanthalers beigefügt, aus welchem über den edlen Künstler, namentlich über seine letzten Lebenstage noch denkwürdige Mittheilungen zu entnehmen sind. **ef.**

Museen und Sammlungen.

Leipzig. Der bayerische Konsul Schletter, dessen Sammlung moderner Gemälde zu den größten Sehenswürdigkeiten unserer Stadt gehörte, ist im Ergelf, um zu verfassen und sich in die Schweiz überzusiedeln, wohin ihm wahrscheinlich auch seine Bilder folgen. Drei große Gemälde seiner Galerie hat er dem hiesigen städtischen Museum geschenkt.

München. Die Gemäldesammlung des Domkapitulars Speth, über welche bereits ein Kauf abgeschlossen war, ist durch im Besitz der Erben und zu einem im Verhältnis ihres außerordentlichen Werthes geringen Preise zu haben. **ef.**

Stuttgart. Der im September des vorigen Jahres dahier verstorbene Geheime Legationsrath Friedrich Köstle hat seine Gemäldesammlung testamentarisch der Universität Tübingen vermacht und für den Fall, daß die akademischen Sammlungen von dort mit dem hiesigen Museum für die bildenden Künste vereinigt würden, die weitere Bestimmung getroffen, daß alsdann seine Gemälde an die Pinakothek in München übergehen sollten. Die Sammlung besteht aus 50 Nummern, meist aus den älteren italienischen Schulen, und ist von dem Verstorbenen theils bei seinem vieljährigen Verweilen in Italien als Geschäftsträger der Höfe der oberrheinischen Kirchenprovinz beim päpstlichen Stuhl, theils bei einem späteren Aufenthalt in Paris erworben worden. Die Perle des Ganzen ist eine Studie des Correggio für einen der Amoriuen auf dem großen Gemälde der Danaë in der Galerie Borghese zu Rom; ein von der Meisterhand Eigner's in Augsburg von seiner Verderbnis gerettetes kostbares Bild; außerdem sind mehrere Parmeggianino, ein Garofalo, Bernardino Luini, Georg Penz, ein Miniaturbildnis von Lucas Cranach von außerordentlicher Feinheit und Anmuth, eine schöne alte Kopie der Danaë des Tizian u. A. dz. Ob übrigens diese Sammlung wirklich nach Tübingen kommen werde, hängt von dem gerichtlichen Erkenntnis über den Gerfuch mehrerer Anverwandten, das Vermächtnis wegen einiger Formfehler umzustoßen, ab; gelänge dieser Versuch, so würden die Bilder verkäuert werden.

Bekanntmachung.

Die öffentliche Ausstellung von Werken der bildenden Kunst bei der königl. sächsischen Akademie derselben zu Dresden wird für das laufende Jahr

Sonntags den 13. Juli

eröffnet werden, und es ist als letzter Zeitpunkt für Einlieferung der auszustellenden Gegenstände

der 8. Juli

festgesetzt worden, da spätern Zusendungen nur alsdann noch an den unbesetzt gebliebenen Räumen würden aufgestellt werden können.

Auch ist den Künstlern überlassen, die Verkaufspreise ihrer Arbeiten bei deren Einsendung mit anzugeben, welche alsdann ebenfalls in den Ausstellungsverzeichnissen veröffentlicht werden sollen.

Vom 17. September dieses Jahres an können die eingesendeten Gegenstände wieder zurückgenommen werden.

Dresden, am 23. März 1849.

Der akademische Rath.

So eben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte,

eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung

bearbeitet und herausg. von

H. Wilhelm Mithoff.

Erste Abtheilung: **Mittelalterliche Kunstwerke in Hannover.**

1. Lief. 2 Bogen und 6 Tafeln gr. Fol. Subscriptionspreis 2 Thlr.

Hannover.

Helwing'sche Hofbuchhandlung.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 16. Donnerstag den 26. April 1849.

Les trois frères van Eyck.

Jean Hemling.

Notes sur ces artistes,

Recueillies par l'Abbé C. Carton.

Bruges 1848.

Von Professor G. F. Waagen.

(Schluß)

Daraus, daß Jan van Eyck sich hier als den zweiten Bruder bezeichnet, erhellt nun offenbar, daß Lambert van Eyck jünger gewesen ist. Ich würde indeß über den letzteren nicht so umständlich gewesen seyn, wenn ich nicht der Meinung des Herrn Carton bestimmte, daß auch er Maler gewesen ist. Wie unbestimmt auch der Ausdruck in der oben angeführten Stelle, »pour aucunes besognes que mon dit seigneur voulait faire faire,« immer ist, so deuten doch die letzten Worte auf eine Werkthätigkeit, welche sehr wohl in der Ausführung von minder bedeutenden Malereien bestanden haben kann, womit Philipp der Gute den geschickteren Bender nicht hat bemühen wollen.[1] Entscheidend ist aber hier meines Erachtens eine ungefähr gleichzeitige Notiz in einer Art Gedenkbuch der grauen Brüder zu Byern, welche lautet:

„Im Jahr 1445 hat Meister Jan van Eycken, ein berühmter Maler, zu Byern die vortreffliche Tafel gemalt, welche in dem Chor der St. Martinskirche aufgestellt wurde, zu einem Gedächtniß des ehrwürdigen Herrn Nicolaus Malchalopie (eigentlich van Maelbeke), Abt oder Probst von dem Kloster St. Martin, welcher vor dem Bilde begraben liegt."[2] Dieses auch von Vaernewyck und van Mander als ein Werk des Jan van Eyck aufgeführte Bild konnte aber unmöglich von ihm herrühren, da er bereits 1441 gestorben war. Der Name von Eyck, unter welchem es desungeachtet bekannt war, erscheint indeß ganz natürlich, wenn der überlebende Bruder Lambert es ausgeführt hatte, und es liegt auch sehr nahe, daß dasselbe aus der Werkstatt der drei Brüder hervorgegangen, etwas später den Namen des Jan, als des berühmtesten der Brüder, erhielt; denn daß jene Notiz nicht ganz gleichzeitig ist, geht schon aus der Erwähnung hervor, wie der Abt van Maelbeke vor demselben begraben sey, indem dessen Tod erst im Jahr 1447 erfolgte und sein Name auch so unrichtig geschrieben ist. Am entschiedensten spricht indeß für die Urheberschaft des Lambert die Beschaffenheit des noch vorhandenen Gemäldes, welches ich vor vier Jahren einer wiederholten genauen Prüfung unterworfen habe. Dasselbe machte mir viel Kopfbrechens. Passavant, vor dessen feinem Kunstblick ich eine große Hochachtung hege, hat es für eine Kopie erklärt. Dazu konnte ich mich, wie auch Herr Carton in Folge meiner damaligen mündlichen Aeußerungen anführt, nicht entschließen, indem alle Nebensachen auf dem Mittelbilde, das Haar der Maria, die Edelsteine und das Geld an der Krone derselben, von dem gediegensten Machwerk sind und in der Technik ganz mit ähnlichen Gegenständen auf dem Genter Altar übereinstimmen, dasselbe aber noch in einem höheren Grade von der Landschaft mit Reitern und sonstigen kleinen Figuren gilt, welche von ungemeiner Tiefe, Klarheit, Weiche und Feinheit der Farbe sind. Auf der andern Seite machte mich die minder ins Einzelne gehende Durchbildung der Köpfe der Maria und des knienden Abts, die schwächere Zeichnung der Hände, als man Beides von einem Meister wie Jan van Eyck in seiner spätesten und vollendetsten Zeit erwarten darf, doch wieder zweifelhaft, daß es von ihm herrühren könne. Diese mir unauflösbaren Widersprüche haben mich daher auch bestimmt, dieses merkwürdige Bild in meinen Nachträgen über die Kunst der van Eyck unbesprochen zu lassen. Da nun aber nach den Mittheilungen des Dr. de Mersseman, eines mir persönlich bekannten eifrigen Kunstfreundes in Brügge, im dritten Bande seiner Lebensbeschreibungen der merkwürdigen Männer des westlichen Flandern, nicht länger zu bezweifeln steht, daß jenes bei Herrn Bogaert befindliche Bild das Original ist, welches sich einst im Chor der Martinskirche befand,[1] so lösen sich dadurch jene Widersprüche vollständig. Lamberts Talent reichte zwar aus mit der unvergleichlichen Technik, welche er sich von seinen Brüdern angeeignet hatte, es denselben in allen Nebensachen gleich zu thun, in den Hauptsachen wußte er aber jenen nachzustehen. Desungeachtet ist er immer ein sehr tüchtiger Meister, wie namentlich die sehr schöne Sibylle auf der Außenseite der Flügel, welche dem Kaiser Augustus die Maria und das Kind zeigt, beweist. Im Fleisch unterscheidet er sich in den großen Figuren durch einen hellröthlichen Ton sowohl von dem gelbbräunlichen des Jan, als dem rothbräunlichen des Hubert. Drei Engel über jener Sibylle zeigen die Hand eines schwächeren Schülers. Die inneren Seiten der Flügel sind wegen des Todes der Bestellers, mit welchem die Bezahlung aufhören mochte, unvollendet geblieben. In den beiden oberen Abtheilungen, dem brennenden Busch, mit dem Gott Vater darüber, und der geschlossenen Pforte des Hesekiel, fehlt indessen nur wenig, während die beiden unteren, der vor dem Fell knieende Gideon mit dem Engel, und Aaron mit der blühenden Ruthe, fast nur aufgezeichnet sind. Nach der Uebereinstimmung dieser kleineren Figuren mit den beiden Sibyllen und dem Propheten Micha auf dem

[1] Diese Vermuthung wird fast zur Gewißheit durch eine andere Stelle in demselben Rechnungsbuch, wo ganz dieselben Ausdrücke von dem Maler Jan von Boulogne gebraucht werden.

[2] Im Original: »Anno 1445, heeft meester Joannes van Eycken, een beroemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelijk tafereel, t'welcke gemeld wiert in den choor van St. Maertens, tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie (van Maelbeke), abt ofte proost van St. Maertens klooster, die daer voor begraven ligt.«

[1] Der letzte Bischof von Byern ließ das Bild, um es der Zerstörungswuth der französischen Soldaten der Republik zu entziehen, in seinen Palast bringen. Als derselbe später sterben mußte, wurde es als öffentliches Gut mit allem Mobiliar des Bischofs versteigert, und von einem Fleischer um wenig mehr als den Werth des Holzes erstanden. Später kaufte es ihm Herr Wolweryn zu Byern um einen etwas höheren Preis ab, welcher es nachmals an Herrn Bogaert überließ. Dieser Hergang ist von mehreren Zeitgenossen als durchaus wahr bekräftigt worden.

Digitized by Google

Genter Altar, bin ich sehr geneigt, diese sicher für Hubert und Jan zu schwachen Figuren von der Hand des Lambert van Eyck zu halten. So wögen auch einige der minder bedeutenden, bisher dem Jan van Eyck beigemessenen Bilder von Lambert herrühren. Dahin rechne ich mit Bestimmtheit die Wiederholung der Maria mit dem Kinde aus dem großen Bilde in der Akademie zu Brügge bei Herrn Joly de Bammeville zu Paris, welches denselben röthlichen Firnißton hat.

Wenn ich bisher mit dem Verfasser in allen wesentlichen Stücken übereinstimme, so kann ich ihm nicht in seiner Erörterung Recht geben, wodurch er die Ansicht begründen will, daß Antonello von Messina nicht nach der bisherigen Annahme bei Jan, sondern bei Lambert van Eyck sich jene ausgebildete Art der Oelmalerei angeeignet habe. Carton geht bei seiner Beweisführung von der Voraussetzung aus, daß die Geburt des Antonello in den Denkwürdigkeiten über die Maler von Messina[1] ganz sicher für das Jahr 1421 festgestellt sey. Wäre dieses der Fall, so hätte Antonello im Jahre 1441, als dem Todesjahr des Jan van Eyck, erst ein Alter von 19 Jahr gehabt, und es wäre allerdings höchst unwahrscheinlich, daß er in so jugendlichem Alter schon die Reise nach Flandern gemacht und ein Schüler der Jan van Eyck geworden sey. Die Aeußerung über das Geburtsjahr des Antonello in jenem Buche ist aber ganz unbestimmt und entbehrt aller näheren Begründung.[2] Puccini macht es in seinem lehrreichen Werk über den Antonello da Messina durch eine glückliche Zusammenstellung von zwei Notizen sehr wahrscheinlich, daß die Geburt des Antonello um 1414 fällt.[3] Sandrart sagt nämlich in seinem Leben des Antonello da Messina, daß die Ermerdung von dessen Schüler, Domenico Venetziano, durch den Andrea di Castagno geschehen, als Antonello 49 Jahr gewesen. In einem handschriftlichen Werke des Antonio Averentino, genannt Filarete, welches dieser nach Vasari im Jahr 1464 dem Piero Medici widmete, ist ausdrücklich von dem Domenico, als von einem schon Verstorbenen die Rede. Nehmen wir nun an, daß dessen Tod auch erst 1463 erfolgt ist, so würde die Geburt des damals neunundvierzigjährigen Antonello immer schon 1414 fallen; dann war er aber bei dem Tode des Jan van Eyck bereits 27 Jahr alt, ein Alter, bei welchem er gar wohl jene damals lange und beschwerliche Reise gemacht und die Werkstatt des Jan van Eyck besucht haben konnte. Der zweite Grund, welchen Carton für seine Ueberzeugung geltend macht, ist, daß die Geschichtschreiber versicherten, wie Antonello durch den Anblick eines Bildes des Jan van Eyck zu der Reise nach Flandern vermocht worden, welches der König Alphons von Neapel erhalten habe, dieser König sey aber erst 1442, also ein Jahr nach dem Tode des Jan van Eyck, in den Besitz von Neapel gekommen. Daß der König Alphons ein solches Bild besessen, ist nicht zu bezweifeln, da die Nachricht davon sich in dem gleichzeitigen Schriftsteller Facius befindet, daß Antonello da Messina dadurch zu jener Reise vermocht worden, dafür ist aber der älteste und einzige Bürge Vasari, dem alle anderen nachgeschrieben haben. Es stellt sich hienach also die Frage, ob nach einer gesunden Kritik die ganze Erzählung des Vasari von der Erlernung der neuen Art von Oelmalerei des Antonello bei dem Jan van Eyck zu verwerfen, oder ihm eher ein Irrthum in jenem Nebenumstande über die Veranlassung zu jener Reise beizumessen ist. Und hier stehe ich keinen Augenblick an, mich für das Letztere zu entscheiden. Sehr richtig bemerkt Puccini, daß Vasari sich bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig im Jahr 1542 über jenen Umstand, wer der Lehrer von Antonello gewesen, unterrichten konnte, indem derselbe sicher bis 1493 gelebt,[4] mithin unter den ältesten, damals in Venedig lebenden Malern verschiedene seyn mochten, welche ihn noch persönlich gekannt hatten. Hätte nun, wie Carton will, Antonello aber lediglich bei Lambert van Eyck gelernt, so würde sich davon ohne Zweifel eine Tradition in Venedig erhalten haben. Dagegen liegt es ganz in der Weise des Vasari, die ihm gewordene Kunde von dem Bilde des Jan van Eyck bei dem Könige Alphons mit Geschick als Motiv für jene Reise in seiner Erzählung vom Antonello zu benutzen. Ungleich natürlicher ist es, wie schon de Bast in seinen Zusätzen zum Aufsatz des Puccini bemerkt, daß Antonello durch in der Weise der van Eyck gemalte Bilder im Besitz des Königs Renée, welcher vom Mai 1438 bis zum Juni 1442 in Neapel residirte, zu jener Reise veranlaßt worden, um so mehr, als es historisch bekannt ist, daß dieser König ein sehr eifriger Kunstfreund war, ja selbst mit vielem Geschick in dieser Weise malte, und darin einem damals schon bejahrten neapolitanischen Maler, dem Colantonio, Unterricht ertheilte.[5] Nehmen wir nun an, daß er jene Reise im Jahr 1438 oder 1439 machte, so konnte er bis zum Tode des Jan van Eyck sich noch sehr wohl seine neue Malweise aneignen. Es ist leicht möglich, daß er auch nach dem Tode des Jan van Eyck noch eine Zeitlang die Werkstatt des Lambert van Eyck besucht, doch bezweifle ich, daß er dort viele Jahre verweilt hat, wie Herr Carton will, indem Vasari ausdrücklich sagt, »doch nicht lange Zeit hierauf, da Jan van Eyck gestorben war, kehrte Antonello aus Flandern zurück u. s. w.«[6] Daß er wenigstens im Jahr 1445 schon wieder in Italien war, beweist ein ausgezeichnetes männliches Bildniß, allem Ansehen nach eines venezianischen Edelmanns, welches sich vordem in der Sammlung Vetturi in Venedig befand, mit dieser 1773 nach England kam und später von Herrn Edward Solly durch Tausch für die Bildersammlung des königl. Museums zu Berlin erworben worden ist. Dasselbe trägt aber die deutliche Inschrift: »1445 Antonellus messaneus me pinxit,« und ist auf Nußbaumholz gemalt, welches für den Umstand, daß es in Italien gemalt worden, entscheidend ist, indem man sich in den Niederlanden für Gemälde durchgängig des Eichenholzes be-

[1] Memorie de' pittori Messinesi etc. In Messina 1821. 8.

[2] Die betreffende Stelle des Briefes, welches ich vor mir habe, lautet nämlich, nachdem der Verfasser von den Streitigkeiten über das Geburtsjahr des Antonello gesprochen: »Io frattanto approfittando de' lumi, che il tempo mi ha somministrato, e di alcune date segnate sulle sue opere, non altontanamomi dalle tracerie della storia, credo stabilire la prima (nämlich die Geburt) verso l'anno 1421, come passo passo andero a dimostrare.«

[3] Die Notizen sind: »Nel 1493 ancora viveva.« Und: »Nel 1514 era morto.«

[4] Notice historique sur Antonello da Messina. Gand 1823. p. 36 ff. eine französische Uebersetzung jenes Aufsatzes mit Anmerkungen von de Bast.

[5] Vasari berichtet nämlich, daß ihm die Regierung in Venedig den Auftrag ertheilt, einige Gemälde in dem Dogenpalast auszuführen, er aber, bevor er nach Rom daran gehegt, gestorben sey. Diese Beschäftigung erfolgte aber, wie Puccini urkundlich beweist, im Jahr 1495. Bekanntlich gibt Vasari die Lebensdauer des Antonello von Messina irrig auf 49 Jahr an. Wenn gleich die Vermuthung des Puccini, daß diese Angabe durch einen Druck- oder Schreibfehler für 79 entstanden sey, wie Castlake in dem oben angeführten Werk S. 212 bemerkt, nicht stichhaltig ist, indem schon in der ersten Bearbeitung der Biographien dieselbe mit römischen Zahlen angegeben ist, so möchte man doch aus dem Umstande, daß bei der eben nachgewiesenen wahrscheinlichen Geburt des Antonello im Jahr 1414, er bei seinem Tode im Jahr 1493, jenes Alter von 79 Jahren erreicht, fast schließen, daß hier ein ähnlicher Gedächtnißfehler des Vasari zum Grunde liegt, indem er die im Jahr 1542 in Venedig erhaltene Notiz nicht gleich aufgeschrieben, was um so eher möglich ist, als er erst im Jahr 1546 den Entschluß faßte, seine Künstlerbiographien zu schreiben.

[6] S. den Brief des Summonzio in der Notice p. 19.

[7] Egli non si parli di quel luogo, che ebbe benissimo appreso quel modo di colorire, che tanto desiderava. Ne dopo molto, essendo Giovanni morto, Antonello se ne tornò di Fiandra etc.«

Digitized by Google

diente. Unter allen mir bekannten Bildern dieses Meisters steht er in dem bräunlichen Fleischton, der ganzen Durchbildung, dem klaren, leuchtenden Ton des landschaftlichen Hintergrundes dem Jan van Eyck am nächsten. Die Erwähnung dieses Bildes in dem bekannten Briefe Passavant's an Herrn Delepierre[1] hat Herr Carton offenbar übersehen, wenn er behauptet, daß von Antonello von Messina kein Bild mit einem früheren Datum als 1470 vorkomme, indem er die von ihr Bass auf der Kreuzigung, welche mit dem van Eyckern'schen Wermächtniß in die Bildergalerie der Akademie zu Antwerpen gelangt ist, 1445 gelesene Jahreszahl mit Recht anzweifelt. Auch ich kann darin nur mit Herrn v. Kevenberg das Datum 1475 erkennen. Zudem hat darin das Fleisch in den Schatten den gegen das Grünliche gehenden Ton, welchen dieser Meister erst in seiner späteren Zeit angenommen zu haben scheint, indem die frischen Eindrücke der Vorbilder des van Eyck allmählig bei ihm zurücktreten. Ohne Zweifel werden verschiedene der von Antonelle vorhandenen Bilder, welche zwar mit seinem Namen, aber nicht mit der Jahrszahl versehen sind, zwischen den Jahren 1445 und 1475 ausgeführt worden sein. Endlich gebe ich Herrn Caelen zwar gern zu, daß Lambert van Eyck die Werkstatt seiner Brüder noch längere Zeit fortgeführt haben kann, wenn er aber behauptet, daß obnedem die Schule der van Eyck zu plötzlich abbreche, so kann ich ihm darin nicht beistimmen, denn außer den von ihm namhaft gemachten Schülern Pieter Christophsen und Gerard van der Meire, sind noch folgende, schon von Vasari als Schüler der van Eyck aufgeführte Maler zu nennen, welche auch nach ihrer durch Aufschriften auf Bildern, oder durch anderweitige, sichere Nachrichten beglaubigten Lebenszeit dieses gar füglich sein können. Justus van Gent, der die Kommunion in der Kirche St. Agatha zu Urbino malte, wird in alten handschriftlichen Nachrichten, welche de Bast anführt,[2] ausdrücklich ein Schüler des Hubert van Eyck genannt. Rogier van Brügge, nach den neuen Entdeckungen von Herrn Wauters, richtiger Regier van der Weyden der ältere zu nennen, ist schon nach dem Zeugniß des gleichzeitigen Facius ein Schüler des Jan van Eyck, und war bereits um 1450 ein Meister von europäischem Ruf, in welchem die Schule der van Eyck, wie ich in meinen Nachträgen gezeigt zu haben glaube, auf das kräftigste fortblühte. Hugo van der Goes, ebenfalls aus Gent, von welchem das große, sicher beglaubigte Altarbild der Anbetung der Hirten in der Kirche St. Maria Nuova zu Florenz herrührt. Diese fünf Meister zeigen die Schule der van Eyck in reicher und ununterbrochener Blüthe, welche auch noch in der folgenden Generation in Meistern wie Hans Memling, Regier van der Weyde der jüngere, Dirk Stuerdeul, Lievin de Witte und Gerhart van Gent in schöner Weise fortdauert. Ich bemerke hier, daß mein Bestreben, in den Nachträgen die Existenz eines jüngeren Regier van der Weyden nachzuweisen, durch eine Stelle in Sandrart's teutscher Akademie, worauf mich der Herr Professor Kinkel in Bonn aufmerksam gemacht, historische Begründung erhält. In dem Kapitel vom Malen mit Wasser- und Oelfarben heißt es zuvörderst in der Inhaltsanzeige: „Malerey mit Oelfarben: deren erste Erfinder Jan und Hubert von Eyck, in Flandern; denen die Angieri gefolget" und dann wieder im Text, nachdem kürzlich von den van Eyck als Erfindern der Oelmalerei gehandelt worden: „Ihnen folgte ihr Schular und Lehrling Rugiere, neben seinem erstgeborenen Sohn gleiches Namens."[3] Hier hat Sandrart aus einer uns jetzt unbekannten Quelle geschöpft, während er in seinen Lebensbeschreibungen fast aller vor seine Zeit fallenden Künstler nur einen mageren Auszug aus dem Vasari und dem van Mander gibt.

Die Nachrichten, welche Herr Carton am Schluß seiner Schrift über Hans Memling gibt, bestehen in aufgefundenen Rechnungen, welche einen Maler Hans zu Brügge betreffen. Obgleich aber dieser Hans nach den Daten derselben mit jenem berühmten Maler gleichzeitig ist, scheint es mir, da der Name Hans, wie schon de Bast nachweist, in Belgien häufig vorkommt, noch sehr ungewiß, ob darunter der treffliche Memling zu verstehen ist, und zwar um so mehr, als daraus hervorgeht, daß jener Maler Hans sich in höchst dürftigen Umständen befunden hat, was doch von Memling nicht wohl anzunehmen ist.

Indem ich dem Verfasser für die vortheilhafte Weise, womit er sich über meine Forschungen auf dem Gebiete der altniederländischen Malerschule ausspricht, hiemit meinen lebhaften Dank sage, sollte es mich freuen, dadurch etwas zur Veröffentlichung noch anderer, so lehrreicher Schriften über diese, so hochwichtige Erscheinung beigetragen, als die obige.

Kunstnachrichten aus Mecklenburg.

Denkmal und Schloß in Schwerin.

Das Standbild Paul Friedrichs, des verstorbenen Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, von Rauch modellirt und im gräflich Einsiedel'schen Hüttenamt Lauchhammer gegossen, wurde hier am 23. Februar unter den üblichen Feierlichkeiten enthüllt. — Die Höhe der Statue beträgt mit der Plinthe 11 Fuß 7 Zoll, die des Fußgestells vom oberen Rande des Anlaufs gemessen 12 Fuß 4½ Zoll, so daß das ganze Denkmal die Höhe von fast 24 Fuß, vom untern Rande des Anlaufs aber bis zum Scheitel 26 Fuß 3½ Zoll erreicht. Sämmtliche Theile des Piedestals, in der hiesigen Schleifmühle geschleift, sind von Granit, der hier im Lande sehr schön gefunden wird. Der schräg emporsteigende Anlauf von grauen Granitquadern trägt einen größeren Granitwürfel, auf welchem das Fußgestelle ruht, worauf wiederum ein kleinerer Würfel mit der Inschrift liegt. Dieser ist an seinen Ecken von vier kleinen Balustern umgeben, welche mit ihm das überragende Deckgesimse zu tragen haben. Dann folgt die Plinthe der Statue. Der Guß der bronzenen, hernach hier vergoldeten Buchstaben der Inschrift rührt von dem Kunstgießer F. Friebel in Berlin her. Letztere lautet: **IHREM PAVL FRIEDERICH DIE STADT SCHWERIN. MDCCCXLIX.** Es ist nämlich allein diese Stadt, welche der Verstorbene zu seiner Residenz machte, die das Denkmal errichtet hat. So groß war die Dankbarkeit der Einwohner gegen ihn, der seine kurze Regierungszeit mit der Verschönerung, Vergrößerung und Hebung dieser Stadt ausfüllte, daß, als man am 16. März seines Todesjahres ihm ein Denkmal zu errichten beschloß, man am 30. Mai schon über 19,385 Thlr. Beitrag von Schweriner Einwohnern hiezu vereinen konnte. — Das Bild stellt den Fürsten im einfachen, zugeknöpften Waffenrock dar, dessen Vorderseite nur sehr wenig von einem weiten, faltigen Fürstenmantel verdeckt wird. Die in die Seite gestemmte Linke nimmt einen Theil desselben auf und unterbricht dadurch den glatten Faltenfall, während die Rechte sich auf ein langes Schwert stützt. Gegen den matten Hermelinmund hebt sich die glatte Uniform ganz gut ab, ohne in dem kurzen Rocke gerade zu große Flächen darzubieten, obwohl dennoch in Bezug auf diese ein mehr rechts oder links gewählter Standpunkt der Betrachtung günstiger ist. Dem feinwürfe gewendeten Kopfe mangelt die Aehnlichkeit nicht und einzelne charakteristische Eigenthümlichkeiten, zu denen ein starker Hals gehörte, den der Fürst etwas fest einzuschnüren liebte, sind mit Treue, wenn auch —

[1] Lettre de Mr. Passavant de Francfort a. Mr. O. Delepierre à Bruges. Gand chez L. Hebbelynck. S. 20.
[2] S. Notice sur l'Antonello etc. S. 21.
[3] S. die Originalanzgabe von 1675. S. 66.

Digitized by Google

wie namentlich der letztere — nicht zum Vortheil des Kunstwerks wiedergegeben. Das breite Band des schwarzen Atlaskleides zieht sich über die Brust und zeigt in der Nähe jene geometrische Behandlung, welche wir schon anderswo an den Werken Rauchs in den Nebenlinien wahrgenommen haben. Die Haltung der Figur ist edel und königlich. — Die Unterbrechung des Fußgestells durch die oben erwähnten Decken ist allerdings durch das Fehlen jedes weitern Schmuckes von Relief oder dergl. motivirt und dient zugleich, dem Unterbau bei der nothwendigen Höhe das Kolossale und Massenhafte zu nehmen; dennoch aber kommt dabei kein ganz befriedigender Anblick heraus, sey es, daß ihm durch jene Anordnung zu viel von seiner Masse genommen, sey es, daß die Form der Säulchen, welche zu sehr aus Holz gedrehten Treppenpfosten gleichen, allein die Schuld trägt. Für einen günstigen Totaleindruck fehlt überdieß bis jetzt noch ein entsprechender, architektonischer Hintergrund. Rauch hatte einen Marktplatz als den günstigsten Ort für die Aufstellung bezeichnet, gab aber ausgesprochenen Wünschen nach und wählte wenigstens auf dem ungemein weiten, freien Platz die passendste Stelle. Die Nähe des See's mit seinen reizenden jenseitigen Ufern wird jenen Hintergrund von der einen Seite nie gewähren, während dagegen im Rücken der Figur ein größeres Gebäude in Aussicht steht, wozu die Fundamente schon seit langer Zeit gelegt sind und welches ein Palast für eben diesen Fürsten werden sollte. Vielleicht kommt das Begonnene der Kunst zu Gute und wir sehen dort noch ein Museum entstehen, dessen Bau schon lange von dem jetzt regierenden, der Kunst gewogenen jungen Fürsten beabsichtigt wird. Derselbe läßt jetzt an einem Schlosse für sich bauen, das in der Nähe des eben besprochenen Denkmals auf einer schön gelegenen Insel im See ein altes, großes und in mehr als einer Beziehung merkwürdiges Schloß, wovon einzelne Partien stehen bleiben, zu ersetzen bestimmt ist. Jenes weiset aber in seinem Modell ein so phantastisches Durcheinander der verschiedenartigsten Style auf, besonders so viel fernartiges Thurmwesen, daß wir schnell unsern Bericht abbrechen müssen, um nicht in ein Klagelied über die Unternehmung zu verfallen.

Schwerin.

Nachrichten vom Februar.

Museen und Sammlungen.

Altenburg. Minister v. Lindenau hat neben seiner Wohnung in Altenburg (rem Pohlhof) ein Museum erbaut und in demselben seine Kunstschätze aufgestellt. Mit voller Liberalität hat er dieses Museum dem Publikum zugänglich gemacht, und in einem von Herrn v. Quandt und Hofrath Schulz gefertigten Katalog einen Leitfaden der Betrachtung gegeben. Das Museum enthält eine Anzahl Gypsabgüsse von antiken Statuen, Büsten, Vasen und Reliefs, belegt von Werken von Thorwaldsen, Canova, Danneker, Rauch, Schwanthaler, Rietschel ꝛc.; ferner Kopien nach Gemälden von Rafael, Correggio, Leonardo, Michel Angelo, Titian ꝛc. Originalgemälde italienischer Meister des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts. Mehrerlei altgriechische (oder etruskische) Gefäße und eine reich mit Kupferemaillen ausgestattete Kunstbibliothek. Den Vorplatz schmücken die Bildnisse berühmter Maler, zum großen Theil nach den Selbstbildnissen derselben in den Uffizien zu Florenz kopier. **ef.**

Paris. Das alte Museum hat durch die Sorge der Herren Jeanron und Villot eine ganz neue Einrichtung erhalten. Die Gemälde sind nach den Schulen getheilt: die Werke jedes großen Meisters in der Chronologie seiner Entwicklung geordnet. Es ist dadurch die Uebersicht außerordentlich erleichtert, und demjenigen, der die Kunstgeschichte studiren will, die beste Unterstützung und Leitung dieser Sammlung dargeboten. In dem Salon carre vereinigen sich, wie in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, die ausgesuchtesten Kunstwerke: die Antiope des Correggio, die Kirmeß von Rubens, die Reise zur Insel der Cythere von Watteau, die Loosung von Andrea del Sarto, die leider unter einer schlechten Restauration sehr gelitten hat; die Jünger bei der Mahlzeit in Emaus, von Paul Veronese, auf einem verborgenen Gemälde in Versailles hervorgezogen; Esther vor Ahasver; die Hochzeit von Cana und Maria, des Herrn Füße waschend, von demselben Meister; die Anbetung der Hirten von Ribera; Ehrist Grablegung und die Geißelung, von Tizian; Tompeis von Rubens. Für die neuere französische Schule ist der Saal des zopfs ehemiedes bestimmt worden: hier steht man an Overmännern David's Sabinerinnen und Leonidas; anderem Gros' Pest von Jaffa, und Schlachtfeld von Eylau; Guérin's Ripidemeffen, Opfergabe an Aesculap und Marcus Sextus; Gérard's vier Andmesgattungen und seine Psyche; Girodet's Endymion; Géricault's Medusse; Vanhon's Griechentreue und Bache, Maria und Johannes. Magdalena unter dem Kreuz u. A. m. In den Ecken dieses Saals stehen die Büsten von David, Gros, Gérard und Guérin.

Denkmäler.

Prag. Das Denkmal Kaiser Karls IV., von Hähnel in Dresden entworfen und in Bronze ausgeführt, ist hier in aller Stille enthüllt worden, während man früher gehofft hatte, es auf Anlaß der vierten Säkularfeier der Prager Universität feierlich einweihen zu können.

Paris. Für das Denkmal des Kaisers Napoleon bei den Invaliden wurden die Steinbrüche von Finnland zu Anspruch genommen. Ein Schiff aus Havre, Jeune-Eduard, Kap. Wagnier, hat die Steine abgeholt und sie werden gegenwärtig im Hof des Depot gelandet. Sie sind von rosenrothem Granit, und darunter ein Monolith von 5½ Meter Länge, 3 Meter Breite und 1 Meter Dicke, gegen 90,000 Pfd. schwer und bestimmt als Grabdenkmal zu dienen. Außerdem befinden sich noch 21 Blöcke an Bord, alle sehr schön, zum Behuf der Grundmauer, der Säulen ꝛc., zusammen eine Last von 111 Tonnen. Der Transport allein hat gegen 200,000 Fr. gekostet.

Auf Befehl der Regierung ist eine Marmorbüste des im Januarstand verwesten Generals Bréa für das Nationalmuseum in Versailles bestellt worden. Zum Andenken an den General Regnier, der auf dem Bastillenplatz am 23. Juni gefallen ist, hat die Nationalversammlung provisorisch ein Bildniß desselben in Oel in ihrem Konferenzsaal aufstellen lassen. Der General ist in einer Tunika mit einem Aufschlag als Repräsentant gemalt. Im Hintergrund sieht man die Wälle seiner Geburtsstadt Lille. Der Verfertiger dieses Gemäldes ist der unglückliche Maler Duconrez, dem die Arme fehlen, so daß er mit dem Fuße malt.

Bauwerke.

Ulm. Ueber die Kosten der Münsterrestauration ist folgendes veröffentlicht worden. Vom 21. August 1844 bis 31. December 1845 wurde verausgabt: A. Für die Restauration des Thurmes (erstes Kranze) 29,303 fl. 22 kr. B. Für die Restauration der Chorfenster 4476 fl. 12 kr. C. Für Inventar 3311 fl. 57 kr. D. Für allgemeine Kosten: Fenster, Bühdöen, Stühle und sonstige Gegenstände 3255 fl. 57 kr. Zusammen 40,447 fl. 28 kr. Für den Orgelbau ist laut Akkord mit dem Orgelbauer Walker genehmigt für das Werk selbst 28,147 fl. und sammt dem Unterbau 36,646 fl. 1 kr.

Paris. Die Säule auf dem Vendomeplatz hat in ihrem Innern eine bedeutende Ausbesserung erhalten. Die Wendeltreppe, durch welche man zur Spitze der Säule emporsteigt und die von den Architekten als ein großes Meisterwerk geachtet wird, ist durch den Zulauf der Besucher in der Mitte der Stufen um 2 bis 3 Zoll ausgetreten. Sie in Stein wiederherzustellen, wäre allzu kostspielig gewesen. Man hat vorgezogen, die Vertiefungen mit Bronze auszufüllen, was für jeden Tritt ein Gewicht von 40 Kilogramm bedingt; die Treppe, welche 176 Stufen hat, kostet dadurch zu ihrer Restauration etwa 18,000 Franes.

An der Bibliothek von St. Geneviève hat man begonnen, die Friese unter dem, aus Osten verfertigten Dache zu versetzen. Kirchliche Verzierungen sollen an dem Hotel des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten an dem neuen Flügel des Tuilerienpalastes angebracht werden.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 17. Donnerſtag den 3. Mai 1849.

Die bayriſche Ruhmeshalle in München.

(Hiezu eine Kunſtbeilage.)

Den Ehren deutſcher Nation iſt die Walhalla bei Regensburg errichtet. Nach ſolchem Werke lag es dem königlichen Schutzherrn deutſcher Kunſt nahe, den Blick zu wenden auf den Ruhm des ſeinem Scepter anvertrauten beſonderen Theiles des verherrlichten Vaterlandes, damit die Sterne, die dort nicht aufgegangen oder Platz gefunden, und nach denen doch das Auge des Bayern in dankbarer Erinnerung ſich wendet, ihren gebührenden Schein erhalten möchten. Dem Verdienſte Bayerns um die allgemeine Bildung und Wohlfahrt, dem Ruhme der Männer, die dieſem Staate angehören und in Kunſt und Wiſſenſchaft, Handel und Geſetzgebung, Schule und Kirche, Ackerbau und Bewerbe, kurz in Krieg und Frieden Ausgezeichnetes geleiſtet, ſo ein Denkmal errichtet werden, in der Weiſe, daß es ſich an in Koloſſalbild der Bavaria anſchließe, das gewiſſermaßen die Seele, das Merkmal, der Mittelpunkt des Ganzen wäre.

Es iſt mir nicht bekannt, ob in der erſten Konzeption dieſes Denkmals bereits Bavaria und Ruhmeshalle zugleich und verbunden gedacht geweſen ſind; gewiß iſt, daß der Auftrag zu letzterer erſt einige Jahre ſpäter erfolgte und im Herbſt 1843 nach den Plänen Leo v. Klenze's begonnen wurde.

Die für die bayriſche Ruhmeshalle beſtimmte Stelle liegt an der Südweſtſeite Münchens auf der Höhe über der Iſarenswieſe, auf welcher allherbſtlich das große landwirthſchaftliche Volksfeſt mit Wettrennen und Preisvertheilung gefeiert wird; ſo daß das Denkmal auf einfache und lebendige Weiſe an beſtehende Einrichtungen anſchließt und dieſen ſelbſt eine größere Weihe, einen höhern Impuls gibt. Denn wann einmal die Ruhmeshalle eröffnet ſeyn wird, dürfen wir wohl annehmen, daß der Kranz der Ehren, den Bavaria zum Preis erhebt, auch wohl noch für andere Weltkämpfer, als die in den Sälen gewälteten gewunden ſeyn wird. Möge dann die Zeit die Kräfte, die ſie erzeugt, gezeitiget und das Glück des Vaterlandes zu neuem edlen Thun auf allen Feldern des Ruhmes begeiſtert haben!

Der Plan des Gebäudes hat, wie man ſieht, etwas ſehr Eigenthümliches, eine Verbindung von Mauer und Säule, wie ſie meines Wiſſens noch nicht verſucht worden iſt. Denn wir ſehen kein von Mauern umfangenes, von Säulen umgebenes abgeſchloſſenes Gebäude vor uns, ſondern in der That nur eine auf drei Seiten mit Säulen umſtellte Mauer, die mit ihnen einem gemeinſchaftlichen Dach zur Unterlage dient. Man erkennt leicht den Bewegarund dieſer Anordnung. Hätte der Architekt eine nach außen abgeſchloſſene (und nur nach innen offene) Halle bilden wollen, ſo durfte er nur die beiden Seitenmauern rechts und links an den Rand rücken und den Platz davor mit den kleinen quadratiſchen Einbauten als Preßhöfe behandeln. Allein in dieſem Fall hätte er entweder die Außenſeite der Mauer ſchmuckles und kahl dem Auge darbieten oder zu Halbſäulen ſeine Zuflucht nehmen müſſen. Keines von beiden ſcheint ihm mit ſeiner Aufgabe in Uebereinſtimmung gefunden zu haben, und er hat durch die auch an der Außenſeite hingeführte Säulenſtellung dem Gebäude den Charakter der Würde und des Reichthums gewahrt, ohne welchen es jedenfalls wirkungslos geblieben wäre. Um aber doch einen beſtimmten Abſchluß von der Außenwelt zu ſichern, ward die Halle auf einen hohen, nur an zwei beſtimmten Punkten durch Treppen zugänglichen Sockel geſtellt.

Die Halle iſt auf dem Grundplan einer (fälſchlich) ſogenannten Hufeiſenform gebaut, mit einer Langſeite und zwei kürzern vorretendem Flügeln, und zwar ſo, daß die offene Seite des Hufeiſens gegen Morgen liegt. Die Langſeite mißt 230 Fuß; jeder Flügel 105 Fuß. Die Langſeite des innern Raumes 120 Fuß, die der Flügel 65 Fuß. Die Breite eines Flügels beträgt 55 Fuß am Boden, aber von einem äußerſten Säulenmittelpunkt zum andern nur 31 Fuß. Die Langſeite iſt 35 Fuß breit, vom Säulenmittelpunkt bis zur Mauermitte aber 22 Fuß, eine Entfernung, die natürlich auch für den innern Flügelraum maßgebend iſt. Die Flügelmauern meſſen 58 Fuß in der Länge und ſchließen gegen vorn mit einer kleinen 15 Fuß breiten Quermauer ab. Der ſodann noch übrige Raum von 36 Fuß Breite und 34 Fuß Tiefe wird an jeder Seite durch ein kleines quadratiſches Bauwerk eingenommen, von 10 Fuß im Lichten. Das eine derſelben rechts iſt zu einer Wohnung beſtimmt für den Aufſeher des Gebäudes und bekommt im obern Stockwerk eine Schlafſtätte. Das andere iſt zur Aufnahme eines Fremdenbuches beſtimmt. Das Fenſter iſt an der Rückſeite gegen die Mauer angebracht; die Thüre an der Vorderſeite. Die Angabe der Thüre iſt von dem Zeichner in unſerm Plan ſowohl im Grundriß, als im Aufriß vergeſſen worden. Der durch die drei Seiten des Gebäudes eingeſchloſſene Raum iſt 120 Fuß breit und 65 Fuß tief. In der vordern Mitte des Raumes wird der Koloß der Bavaria errichtet auf einem Fußgeſtell, deſſen unterſte Stufe 29 zu 25 Fuß mißt. Dieſe Stufe reicht bis nahe an den Abhang der Erhöhung, auf welcher das ganze Denkmal ſteht, und über welchen eine Treppe in der Breite des Koloßgeſtells mit 48 Stufen in 2 Abtheilungen hinaufgeführt wird.

Betrachten wir nun das Gebäude im Aufriß, ſo ſehen wir eine Säulenhalle auf einem 15 Fuß hohen Sockel, deſſen Seiten ſich nach oben verjüngen und damit dem Bau das Gepräge einer größern Feſtigkeit geben. In dieſe Halle führen zwei Treppen aus den beiden Winkeln des umſchloſſenen Raumes empor. Die Halle iſt im doriſchen Styl gebaut und demgemäß erheben ſich ihre Säulen unmittelbar über einer Unterlage von drei breiten Stufen. Sie iſt von der unterſten Stufe bis zum Firſt des Daches 45 Fuß hoch (das ganze Gebäude alſo 60 Fuß) 48 Säulen ſind ſo vertheilt, daß jede ſchmale Vorderſeite deren 4, die mittlere 14, jede Außenſeite 9, jede Innenſeite 7 (hier immer die Eckſäulen doppelt gerechnet) zählt.

Im Styl zeigen die Säulen am meiſten Verwandtſchaft mit denen des Tempels zu Aegina. Nur in dem Höhenverhältniß nähern ſie ſich dem Parthenon, indem der Schaft gegen 5½ untern Durchmeſſer zählt. Schaft und Kapitell ſind 24 Fuß hoch. Die Kannelirungen ſind flach und 20 an jeder Säule durch einen ganz ſchmalen Steg getrennt. Das Kapitell, von reicher Bildung, ſteht mit ſeinem Echinus in der Mitte zwiſchen den ſehr

Digitized by Google

gedrückten ältern steilischen und großgriechischen und den ziemlich steilen Formen des Theseustempels und des Parthenons. Den Hals bildet eine sanfte Hohlkehle über den drei tiefen Einschnitten des Schaftes, in welcher die Kannelirungen sanft und abgerundet auslaufen. Die Reife (drei an der Zahl) liegen mit horizontaler Basis um den Schwung, so daß dessen Profillinie sich zwischen ihnen rein fortsetzt (wie am Tempel zu Egeste). — Die Höhe des Gebälkes beträgt 9 Fuß; die des Giebels 6 Fuß, die Zwischenweite der Säulen 1½ unterm Durchmesser. Die Giebel sind mit Akroterien geschmückt, das Dach mit Stirn- und Firstziegeln.

Die Außenseite hat außerdem einen besondern bildnerischen Schmuck in den Metopen und in den Giebelfeldern. Zu 48 von den 92 Metopen des Frieses ist die Kulturgeschichte Bayerns oder seine Beziehung zur Geschichte der menschlichen Bildung überhaupt, in 44 zwischenliegenden sind Siegerien, als Zeichen des Ruhmes dieser Bildung in Reliefs dargestellt, welche nach Zeichnungen von Schwanthaler in seiner Werkstatt ausgeführt worden sind. Die in diesen Metopenreliefs durch einzelne wie aus dem Leben gegriffene Gruppen behandelten Gegenstände sind: Spekulative Philosophie, Astronomie, Mathematik und Mechanik, Physik, Metzgin, Geographie, richtende Justiz, strafende Justiz, Geschichte, Heerführung, Reiterei, Fußvolk, Landwehr, Kriegsschule, Forstwissenschaft und Jagd, Bergwesen, Handel, Dampfmaschinen, Ackerbau, Viehzucht, Hopfenbau, Weinbau, Wiesenkultur, Obst- und Obstbau, Leinbau und Seidenzucht; ferner Lehre der Kirche, Verwaltung, höhere Bildungsanstalten, Schulen, Armenpflege, Krankenpflege, religiöse Eremenie und religiöse Poesie, geistliche Musik, Epik, Lyrik, Tragödie, Komödie, weltliche Musik, Civilarchitektur, Kriegsbaukunst, höhere Skulptur, Volksskulptur, Erzguß, Historienmalerei, Zeichenkunst, Glasmalerei, Münzwesen und konstruktive Baukunst. In den Giebeln sind in allegorischen, ganz runden Statuen, gleichfalls von Schwanthalers Erfindung, die vier Volksstämme der Bayern und der Pfälzer, der Franken und der Schwaben in allegorischen liegenden Gestalten, je zu zwei gruppirt, dargestellt.

Treten wir nun in die Halle selbst, und wenden unser Auge auf die Bedeckung derselben, so sehen wir — nicht den üblichen dorischen, kassettirten Plafond, sondern — offene Dachrüstung, die Querbalken mit männlichen Arabesken verziert, die Zwischenräume zwischen Quer- und Dachbalken mit Sphinxen, Löwen und andern symbolischen Thiergiguren ausgefüllt und die viereckten Felder zwischen den Dachsparren mit großen Sternen bedeckt; dazu auch den Fries des (steinernen) Hauptgebälkes mit einem Palmettenkranz bemalt. Die Wand aber, der eigentliche Träger der Bestimmung des Gebäudes, roth bemalt, mit einem Fries, der mit dem gegenüberstehenden des Gebäudes übereinstimmt, ist durch senkrechte blau eingefaßte Streifen in 10 Fuß breite Felder getheilt und hat einen Sockel von grauem Marmor. Hierauf und auf Konsolen, die darüber in der Wand befestigt sind, werden die überlebensgroßen Marmorbüsten der Männer aufgestellt werden, an deren Andenken in den Augen des königlichen Gründers dieses Denkmals der Ruhm Bayerns gelnüpft ist. Je fünf Büsten werden ein Feld einnehmen, so daß zwei auf dem Sockel, drei auf Konsolen, deren mittere höher als die beiden nebenstehenden angebracht ist, zu stehen kommen, und an jedem Streifen gleichfalls eine Platz nimmt.

Das ganze Gebäude ist mit Ausnahme des von Backstein ausgeführten eigentlichen Mauerwerks und der hölzernen Dachrüstung, von Untersberger Marmor, der eine besonders gefällige, grobkörnige Behandlung in der Ausarbeitung erfahren, die namentlich den Kannelirungen sehr wohl ansteht. Der Unterbau ist im Innern gewölbt und kann vielleicht dereinst als Felsenkeller in Dienst genommen werden, was hoffentlich nicht gegen die Bedeutung einer bayrischen Ruhmeshalle verstößt. Der Bau ist zum großen Theil vollendet, namentlich stehen bereits alle Säulen; nur sind ihre Kannelirungen erst begonnen, und das Gebälk erst etwa bei der Hälfte aufgesetzt; die äußere Nordseite aber ist ganz vollendet.

Es bleibt noch übrig, von dem in die Mitte des umschlossenen Raumes zu stellenden Koloß zu sagen, daß derselbe auf einem 30 Fuß hohen, vornehmlich aus einem nach oben verjüngten Würfel bestehenden Unterbau sich erheben wird. Es ist die Riesenstatue der Bavaria, von Schwanthaler modellirt, von Miller gegossen, von der Platte bis zur Spitze des Kranzes 65 Fuß hoch, im Innern hohl und durch eine (im Grundriß angegebene) Treppe ersteigbar.

Ursprünglich war die Vollendung des ganzen Werkes auf das Jahr 1850 festgesetzt. Die Alles umwandelnden und alle Pläne vereitelnden Zeitereignisse haben eine Unterbrechung in die Ausführung des Denkmals gebracht und es ist noch die Frage, ob das neue Deutschland einem seiner Glieder ein so riesiges Bewußtseyn eignen Lebens künftig noch gestatten wird. Möge sein Ruhm dann im Verhältniß stehen zu dieser Wohnstätte des bayrischen!

cf.

Riedels neueste Farbenschöpfungen.

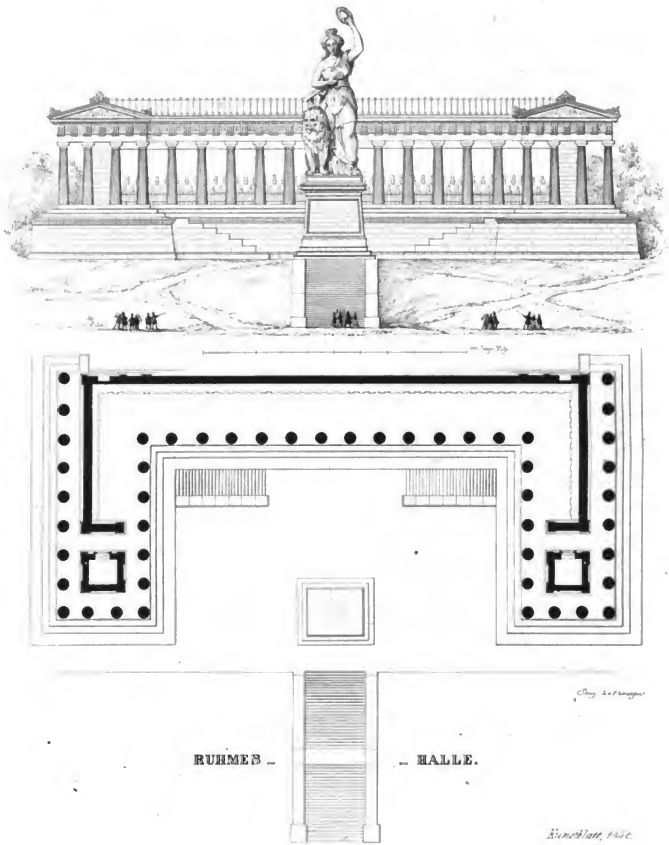
Wenn man schon früher durch die sinnigen Farbenspiele, mit welchen Riedel seinen Darstellungen der Wirklichkeit einen so eigenthümlichen Zauber zu verleihen weiß, bei jedem neuen Erzeugniß seines Pinsels überrascht wurde, so wird unser Staunen verdoppelt, wenn wir in der gegenwärtigen, allen Kunstsinn gewaltig ablenkenden und auch wohl spurlos verschwindenden Zeit in dem Atelier dieses Künstlers auf Erscheinungen stoßen, die durch die sie umfleidende Farbenpracht sich dermaßen poetisch erweisen, daß man sich durch die Freude an solcher Lust und Schöne der gemeinen Wirklichkeit entrückt fühlt. Obwohl sich nun solche Eintrücke am wenigsten dazu eignen, mit Worten geschildert zu werden, so wollen wir es doch nicht verschmähen, auf die eigenthümlichen Reize dieser Kunstgebilde hinzudeuten.

Das eine dieser Bilder, welches für Herrn Bauer nach Altena bestimmt ist, stellt eine italienische Gartenscene dar. Frauen in nationaler Tracht, welche mit Kindern, die sie herzen und in den Armen wiegen, spielen, bieten einen wonnigen Anblick dar. Der Künstler zeigt eine wunderbare Erfahrung und Geschicklichkeit in der Zusammenstellung der Farben, die sein Pinsel wie die Töne einer sonst wogenden, dann auch wohl hoch aufrauschenden, immer aber wieder mit lieblichem Wellenschlag zu ihrem Wogenbette zurückkehrenden Musik zu Accorden und Harmonien verbindet. Die Farbenpracht ist so üppig und urfrisch, daß selbst Künstler zu der unübertegten Frage herausgefordert werden, woher er denn seine Oelfarben beziehe? Es erinnert dieß an die sinnvolle Anekdote, der zufolge Warwick einem andern berühmten Kupferstecher auf sein Verlangen englische Grabstichel zusandte, aber mit dem schalkhaften Bemerken, daß die Kraft im Griffel ruhe.

Das zweite Bild stellt den Amor auf einem Frühlingsblüthenthron sich gedankenlos wiegend dar. Die Farbenpracht einer südlichen Vegetation hat etwas der Art Berauschendes, daß man bei längerer Betrachtung sich kaum Rechenschaft zu geben weiß, ob die Wonnebelaubung mehr von dem so viel Blüthenkelchen entströmenden Duft oder von der Farbenfülle, die jenem zum symbolischen Ausdruck dient, herrühre.

Das Ganze macht den Eintruck einer wunderbaren Symphonie. Wir fühlen uns mitten in den Winterstürmen in die Wonnen eines italienischen Frühlings hineinversetzt, wir glauben

Digitized by Google



RUHMES – – HALLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

jene Götterluft zu athmen, die einer jener unbeschreiblich schönen Gebirgsmorgen ausströmt, welcher sich nur denen schildern läßt, die selbst derartige Genüsse erlebt haben. Wenn man aus der Thalschwüle der römischen Campagna, aus den verödeten Mauern der ewigen Stadt herauftommt nach den ewig lieblichen Bebauungen der Diana bei Arricia, dann scheint in der That Amor auf allen Zweigen des Waldes zu thronen, wie der Künstler dieß in seinem Bilde im begeisterten Kampfer und mit dem Aufgebot seines ganzen Farbenreichthums mit so ruhmreichem Erfolg versucht hat.

Daß Riedel's Kunsterzeugnisse auch in Hinsicht auf die Durchführung der Formen mit einer bei so virtuosen Koloristen seltenen, wenn nicht, in unseren Zeiten wenigstens, unerhörten Gewissenhaftigkeit der Vollendung zugeführt sind, braucht für diejenigen kaum bemerkt zu werden, welche die soliden Arbeiten dieses Künstlers, der sich nun schon seit einer Reihe von Jahren auf einer bedeutenden Höhestehe, aber immer vorwärts strebend bewegt, nicht erst bemerkt zu werden. Die Zauberwirkung seiner Kunstwerke beruht auf einem den Mann ehrenden Ernst und auf jenem festen Wollen, das sich in der Wahl der Mittel und in der Berechnung der von ihnen zu erwartenden Wirkung so leicht nicht täuscht.

Rom, März 1849.

Nekrolog.

Ueber den leider zu früh verstorbenen schweizerischen Architekturmaler Meyer (s. Nekrolog in Nr. 64 v. Jahrg. 1848 des Kunstblatts) werden nachstehende biographische Mittheilungen, welche aus seiner Vaterstadt kommen, unsern Lesern willkommen seyn.

Wilhelm Meyer, den 11. Decembr 1806 in Zürich geboren und daselbst erzogen, sollte nach vollendeter Schulbildung in den Handelsstand treten; dem lebhaften Jüngling behagte jedoch die ruhige Beschäftigungsweise gar nicht; mit großer Freude ergriff er deßhalb die ihm angebotene Offizierstelle in der französischen Schweizergarde und reiste nach Paris, woselbst der junge Lieutenant die vielen Mußestunden benützte, seine natürlichen Anlagen in einem bekannten Malerateliet zu üben. Als im Jahre 1830 die französische Staatsumwälzung seine militärische Laufbahn zernichtete, war er schnell entschlossen, dem Fache der Theatertekorationsmalerei sich zuzuwenden, in welcher Absicht er sich zu Simon Quaglie in München begab. Dieser ertheilte ihm gründlichen Unterricht in der Perspektive, architektonischen Komposition und Farbeneffekten, wobei den Schüler die leichte Auffassungsgabe so schnell vorwärts brachte, daß er nach einigen Monaten in Ausführung von Theaterdekorationen seinem Meister wesentliche Hülfe zu leisten im Stande war. Im Laufe des Jahres 1833 beim städtischen Theater in Nürnberg angestellt, konnte Meyer nach eigenen Kompositionen Mannigfaches schaffen, und der günstige Erfolg stärkte die Phantasie und regte sein Talent und seine Arbeitslust zu Höherm an.

Leider entzog eine schwere Brustkrankheit den kräftigen Künstler für längere Zeit seinen Berufsgeschäften, und nur die liebevolle mütterliche Pflege, verbunden mit eigner äußerster Enthaltsamkeit brachten den geschwächten Körper so weit, daß in den Jahren 1837 die 40 die Bühnen Zürichs, Mannheims, Berns und Luzerns sich seiner Werke erfreuen konnten. Dennoch war es vorzüglich der schwache Gesundheitszustand, welcher unsern Meyer bewog, der Theatermalerei zu entsagen und in dem milden Klima Italiens durch Studien nach der Wirklichkeit sich im Fache der Architekturmalerei zu vervollkommnen.

Bei den ersten Künstlern und in höhern Cirkeln Roms bald bekannt, wurde unserm Künstler die große Freude zu Theil, durch bedeutendere Bestellungen von Oelgemälden gleich anfänglich aufgemuntert zu werden, und wirklich entwickelte er in seiner neuen Laufbahn eine solche Energie, daß schon nach einigen Jahren sein Salon mit vollendeten werthvollen Studien in Oel angefüllt war; in diesen Studien bewährtet sich sein großes Talent in klarer Auffassung, Genauigkeit bis in die kleinsten Details und seinem Farbengefühl.

In den Sommermonaten der Jahre 1842 und 43 malte Meyer die bedeutendern Bauwerke Siciliens, unter denen in künstlerischer Beziehung besonders zu werden verdienen: die Schloßfapelle Palatina, die Kirche der Madonna della Catena, die Kathedrale, die Kirche in Monreale nebst mehreren Klöstern in und um Palermo.

Im folgenden Jahre beschäftigte ihn Venedig längere Zeit, und in vollendeter Darstellung sehen wir in seinem Nachlaß den Dogenpalast, den großen Kanal, die St. Marcuskirche, die sogenannte Cad'ore (Casa d'ore) u. a. m.

Einige Monate darauf vollführte der Unermüdliche seinen längst gefaßten Plan und reiste nach Spanien, um hauptsächlich noch durch die maurischen Bauwenumente eine Studiensammlung zu bereichern. Dem angestrengtesten Fleiß war es möglich, durch mehr als einjährigen Aufenthalt in Granada, Sevilla und Cordova eine vollständige Sammlung von Bildern maurischer Architektur sich zu verschaffen. Die vorzüglichsten sind: in der Alhambra der Löwenhof, Saal der Abencerages und der Gesandten, der Myrtenhof; ferner die Moschee in Cordova und die Giralda in Sevilla.

Mit Ende des Jahres 1846 begab sich unser Künstler mit seinen gesammelten Schätzen nach Paris und unterwarf dieselben in verschiedenen Ausstellungen der öffentlichen Kritik; allmählig sah er die erfreuliche Folge, daß ihm dadurch Bestellungen zukamen, welche ihm genügende Arbeit auf mehrere Jahre verschafften.

Die Februarrevolution bewog Meyer, nach seiner Vaterstadt zurückzukehren. Bald zeigten sich hier die Wirkungen eines tiefliegenden Krankheitsstoffes, welcher ins Rückenmark trat und durch eine schnelle Abzehrung den von allen seinen Bekannten geliebten Künstler am 22. Oktober dahinraffte.

Seine vorzüglichsten Bilder finden sich in den Galerien der Könige von Bayern und Würtemberg, der fürstlichen Familien Butera und d'Almerita in Palermo, des Herzogs von Berdeaux, des Herrn v. Rothschild in Neapel, der Herren Pourtales, Roulet, Meserac und Rougemont in Paris.

Der künstlerische Nachlaß, bestehend aus 35 bis 40 vollendeten Oelgemälden und einer wohlgeordneten Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen, kann in kurzer Zeit dem kunstliebenden Publikum in Zürich bei Herrn Franz Meyer, Architekt, ausgestellt werden.

Nachrichten vom Februar.

Bauwerke.

Erfurt. Die Wiederherstellung der Baesslerkirche, ein Werk des 13ten Jahrhunderts, ist technisch auf das trefflichste gelungen: ein Verdienst des Baufuhrers Professor Puttrich. Dagegen ist man mit Recht eingenommen gegen zwei ästhetische Versündigungen, die dem wackern Mann nicht zur Last fallen. Die eine ist dadurch begangen, daß man die herrlichen Pfeiler des Mittelschiffs unten mit Kirchenständen umbaut hat, wodurch die Füße der Riesen, die das schöne Gewölbe tragen, nun in Holzschuhen stecken; die andere dadurch, daß man an der Wand des einen Seitenschiffes unter den großen Fenstern auch kleine (früher zu einem besondern Raume gehörig) belassen hat, die dort nun eine starke Erinnerung an einen Meierhofstall erzeugen. (Beide „Versündigungen" möchten indeß auf Gründen beruhen, die auch nicht ohne Weiteres von der Hand zu

Digitized by Google

weisen seyn werden. F. K.) Theilnehmende hat es mit großer Freude erfüllt, daß durch ein Gnadengeschenk unsres kunstsinnigen Königs die Möglichkeit gegeben ist, nächstens das in der genannten Kirche aufbewahrte Altarbild, eines der besten Werke der Kölnischen Schule (siehe Schon „Ueber altdeutsche Skulptur" rc.), wiederherzustellen, in welchem Zwecke bereits Verandstaltungen mit Herrn Lieber in Weimar getroffen sind, welchem der berühmte Lucas Cranach in der Weimarischen Stadtkirche eine köstliche Erannerung verdankt.

Madrid. Unter der Leitung des Hofbaumeisters Colomer wird im königl. Palaste dahier ein Theater gebaut, dessen Regelmäßigkeit der Bewältigung gerühmt wird und das besonders durch die dem Maler Cameron aufgetragene Ausmalung sich empfehlen soll. Der Saal ist nicht groß, aber die Bühne geräumig und die Maschinerie so eingerichtet, daß die Verwandlungen sehr schnell und leicht bewerkstelligt werden können.

Malerei.

Berlin. Professor Magnus hat ein Bildniß des Generals Wrangel, Kniestück, vollendet.

Dresden. Der Maler Karl Heemann, dessen Werk für die deutsche Geschichte hier eine anerkennende tehdafte Unterstützung gefunden, ist beauftragt worden, in der Hauptkirche zu Oybin, die nach dem Brande neu im germanischen Style erbaut worden, die Bergperegil Ehrisli a fresco zu malen. Es ist dafür die Summe von 1500 Thlr. festgesetzt worden. **ef.**

München. Bei dem Lehrer Herrn Karl Martini (München, Kasernenstraße Nr. 3) stehen zwei Gemälde zum Verkauf: eine heilige Familie von Andrea del Sarto, ein Gemälde, das einer Reinigung von etwas ungeschickten Retouchen bedarf, aber ächt scheint; und eine Gebet Christi von Bart. Schidone, ein gutes und sehr gut erhaltenes Gemälde dieses Meisters von kleinen Dimensionen.

Bei der Wittwe des Malers Verstappen am Nosian (München, Thereſienstraße Nr. 38) steht zum Verkauf das letzte Bild ihres Mannes, das früh verstorbenen ausgezeichneten Architekturmalers. Es ist ein großes mit ungemeinem Fleiß ausgeführtes Gemälde vom Münster zu Ulm, von der Vorderseite genommen. **ef.**

Plastik.

Paris. Der Bildhauer E. Thomas ist von dem Ministerium des Innern mit Anfertigung einer Marmorbüste des Präsidenten der Republik, Prinzen Napoleon Bonaparte, beauftragt worden.

Madrid. Der Hofbildhauer Don Jose Piquer hat drei große hölzerne Statuen für die Kathedrale von Toledo zu fertigen. Die dritte derselben, welche den heiligen Joseph mit dem Christkind im Arme darstellt, ist unlängst vollendet worden.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Barcelona. Man hat hier wieder mehrere römische Inschriften gefunden, von denen die eine von einem gewissen Secundinus seiner Mitsklavin Faustinule gewidmet ist; die andere, bei der Ausgrabung auf dem Königsplatze gefunden, ist von einem freigelassenen L. Marcellus dem Serturnir Heidisse und seiner Gattin Valeria Thallasia gewidmet.

Paris. In der nationalen Bibliothek hat sich eine Sammlung von Zeichnungen der Skulpturen des Parthenon vorgefunden, welche Herr v. Nointel, französischer Gesandter in Konstantinopel im Jahr 1674, also vor der Belagerung Athens durch Morosini und dem Auffliegen des Pulvermagazins, hatte verfertigen lassen. Sie sind von einem Maler Namens J. Carrey in rother Kreide gezeichnet und der Originale vollkommen unwürdig. Die Figuren sind plump und ohne Spur der hohen Eleganz und Schönheit der Bildwerke; aber gleichwohl sind diese Zeichnungen in thatsächlicher Größe, um die Stellung und den Faltenwurf des Gewändes bei jeder Figur anzugeben, und dies hilft, von dem Ganzen, soweit es damals noch vorhanden war, ein deutliches Bild zu machen und allen aufgefundenen Fragmenten den genauen Platz anzuweisen, den sie ehedem eingenommen haben. L. Lebrède und der Architekt A. Pascard haben sich dieses Mittels vortheilhaft bedient behufs des von ihnen gemeinschaftlich bearbeiteten und eben jetzt in der Herausgabe begriffenen Werkes über das Parthenon. Dieses Werk wird zwei Bände in Folio bilden, von denen der erste den Text und der zweite 110 Kupferplatten enthält. Der Text gibt die Geschichte des Parthenon von seiner Gründung bis zum Jahr 1844, die Beschreibung der Reste des Gebäudes und der Bildwerke, und eine Menge von Holzschnitten, welche Münzen, Terracotten, Bronzen und andere kleine Monumente darstellen, deren Kenntniß zur Geschichte und Kritik des Parthenon nothwendig ist. Die Kupfer enthalten zuerst die Facsimiles aller Zeichnungen von Carrey und dann die detaillirte Darstellung aller noch bestehenden Bildwerke und Fragmente und die architektonischen Stubien des Gebäudes. Der Preis des Buchs ist ziemlich hoch, 20 Lieferungen zu 20 Franken jede, aber die Ausführung ist nicht nur von großer Schönheit, sondern mit der Gewissenhaftigkeit gemacht, welche allein einem Werk dieser Art einen dauernden Werth gibt; es sind 7 Lieferungen erschienen und man kann sich keine tiefer gehöhlen Denkmäl menschlicher Kunst würdigeren Studien denken.

London. Das Schiff Hyperotise ist aus Bassora mit ebremals 16 Kisten assyrischer Alterthümer, sowie mit einer großen Figur, die, wie jene, in Layard's Entdeckungen gehört, hier angekommen; die Alterthümer werden unverweilt in das brittische Museum geschafft.

Radirungen.

Düsseldorf. Ad. Schröder hat ein Gedenkblatt der ersten vollendeten Arbeit der deutschen Nationalversammlung entworfen und wird es als Radirung herausgeben. Es ist den „deutschen Grundrechten" gewidmet, die darin wörtlich auf zwei Gesetztafeln verzeichnet stehen. Ueber diesen erscheint Germania mit der jungen Freiheit und dem (man weiß nicht ob auch jungen oder dem alten) Recht; zu ihren Füßen der gestürzte Drache der Zwietracht. Unten an den Tafeln stehen als Hüter derselben Eintracht und Stärke. Das Blatt wird 24 Zoll hoch und 18 Zoll breit und soll im Subscriptionspreis 1 Thlr. 12 gr. kosten. Der Verleger ist Karl Zügel in Frankfurt a. M. **ef.**

Literatur.

Leipzig. O. Jahn: Ueber das Wesen und die wichtigsten Aufgaben der archäologischen Studien. In den Schriften der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.

Göttingen. F. Wieseler: Das Orakel des Trophonios. 21 S. 8. Es werden darin die Zeugnisse über die Baulichkeit der Trophoniosgrotte mit den Nachrichten neuerer Reisenden zusammengestellt.

Stuttgart. Dr. Karl Klunzinger: Aesthetische Beschreibung der vormaligen Cisterzienserabtei Maulbronn, mit einem Grundriß. gr. 8. 48 kr. Verlag von Sonnerwald.

St. Petersburg. L. Stephani: Ueber die Zeit der Verfertigung der Toilettenkästchen in den Abhandlungen der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften; es wird hier die Minianische Stelle im Sinne neuerdings aufgetauchter Anfertigung der Gruppe für Kaiser Titus und dessen Haus ausführlich behandelt. (Auch von Welcker beginnt die Januarsnummer des Bulletins des arch. Instituts in Rom einen Aufsatz über diesen Gegenstand, namentlich die Auslegung der Worte des Plinius.)

Paris. Souvenirs numismatiques de la révolution de 1848. Die Lieferung zu 50 Centimes. Verlag von J. Rouffeau. Es werden hier die auf die Revolution des vorigen Jahres geprägten Münzen, deren es ungefähr 600 seyn sollen, zusammengestellt und beschrieben. Man findet darauf die Bildnisse von Louisdore, Thuriver, Leben Rollin, Louis Blanc, den Erzbischof, Lamartine, Cavaignac u. s. w. Die Platten zu dem Werke sind mit großer Genauigkeit gestochen und der etwas französische Text ist hinreichend zum Verständniß. Bis jetzt sind 5 Lieferungen ausgegeben.

Die Regierung läßt das Museé de Sculpture von Clarac auf Kosten der nationalen Druckerei vollenden. Es war die Lieblingsarbeit des Verfassers, der sein ganzes Vermögen darauf verwandt hatte, die unzähligen Kupferplatten, die dazu gehören, stechen zu lassen, und nach seinem Tode wäre das unvollendete Werk, das den Verfasser weit über 100 000 Franken gekostet hatte, nothwendig liegen geblieben, da es unmöglich ist, einen Buchhändler zu finden, der auch nur eine sehr mäßige Summe zur Vollendung eines Werks verschießen wollte. Es ist kein eigentlich gelehrtes Werk, sondern bestimmt, Liebhaber und Künstler mit der Geschichte und den Resultaten der antiken Bildhauerei bekannt zu machen. Man hat nach dem Tode von Clarac den Rest des Textes vollständig in Handschrift und alle Kupferplatten fertig gestochen gefunden, und die Regierung that vollkommen Recht, eine gar nicht bedeutende Summe darauf zu verwenden, um das Werk des ganzen Lebens des liebenswürdigen Verfassers vor der Vernichtung zu retten, um so mehr als der Gewinn, wovon es sonst nicht hätte vollendet werden können, nur in dem höchst niedrigen Preis liegt, zu dem Clarac es dem Publikum liefert.

(Hiezu eine Kunstbeilage.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 18. Sonnabend den 12. Mai 1849.

Antike Kunst.

Wandgemälde aus Herculanum und Pompeji, herausgegeben von W. Ternite, königlichem Hofrathe und Galerieinspektor. Neue Folge mit erläuterndem Texte von Prof. Welcker. Berlin. Heft 1 — 3 bei Reimarus, die folgenden bei K. Wigand.

Je mehr die Zeitbegebenheiten geeignet sind, den Sinn von der ruhigen Betrachtung der alten Kunstwerke abzuziehen, desto mehr ist es Pflicht, auf ein Werk wie das vorliegende hinzuweisen, das, wenn auch durch ungünstige Verhältnisse vielfach gehemmt, doch immer mit neuem Eifer von dem Herausgeber wieder aufgenommen und rüstig gefördert wird. An die drei älteren Hefte, zu deren ersterm Otfried Müller den Text geschrieben hat, schließt sich eine neue Folge von fünf Heften an, begleitet von den gelehrten Anmerkungen Welckers, welcher mit gründlicher Forschung die Bedeutung der einzelnen Darstellungen hervorzuheben weiß. Es ist eine neue, mannigfaltige Reihe von Bildern aus Pompeji, Herculanum und Stabiä, Bilder aus denen wir die Menschen kennen lernen, deren Wände sie einst schmückten; sie führen uns noch unmittelbarer als die Bildwerke aus Erz und Marmor in das heitere Leben der Alten ein, von dem sie wie ein Nachhall zu uns herüberreichen. Sie beziegen uns wahr und lebendig, wie tief dieß Leben von der Kunst durchdrungen war, indem wir in unbedeutenden Provinzialstädten unscheinbare bürgerliche Wohnräume mit Malereien geschmückt sehen, die auch bei flüchtiger und unkorrekter Ausführung nie den Stempel wahrer Kunst verläugnen. Sie geben endlich dem neuerwachten Sinne für malerische Ausschmückung der Wandflächen reichliches Material zum Studium und zur Nachahmung.

Was den Stoff der Malereien betrifft, so finden wir zwar nur selten solche Bilder, welche den Kreis der uns bekannten Kunstdarstellungen wesentlich erweitern und bereichern; dagegen innerhalb dieser bekannten Kreise eine desto größere Mannigfaltigkeit, die den Reichthum schöpferischer Phantasie bezeugt. Wir finden dem Epos entlehnte Stoffe, zum Theil in figurenreichen Kompositionen, welche für die Kunstgeschichte schon deßhalb besondere Bedeutung haben, weil sie als Nachbildungen berühmter Originalwerke anzusehen sind. Hier lernen wir die Art und Weise kennen, mit welcher die Malerei die Stoffe des Mythos auffaßte und bekannte Motive aus dem strengern Style archaistischer Skulptur in ihren freieren Styl zu übertragen wußte. Man vergleiche in dieser Beziehung den Löwenkampf des Herakles, die Scene mit dem Eurystheus, der sich vor dem lebendig mitgebrachten Eber verkriecht, die Gestalt einer dem Sieger einschenkenden Victoria und ähnliche bekannte Darstellungen, wie sie in Reliefs und wie sie hier in Gemälden uns erscheinen.

An die eigentlich mythologischen Darstellungen, welche den drei Hauptrichtungen des Lebensgenusses gemäß vorzugsweise den Kreisen des Bacchus, des Apoll und der Venus entlehnt sind oder der heroischen Mythologie angehören, schließt sich das Gebiet der Allegorie, in das die Mythologie oft hinüberspielt, ohne daß wir genau die Grenzen bezeichnen können. Was die alte Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat, können wir nur aus den Wandgemälden kennen lernen. Hier entfaltet sich vor uns die ganze Fülle von Erotenspielen, welche, wenn auch am tiefern Gedankengehalte nachstehend, doch die unerschöpfliche Anmuth und Naivetät der Alten uns lebendiger vor Augen führt, als es andere und an sich bedeutendere Kreise der Darstellung vermögen. Es lebt in diesen geistreichen Erfindungen eine so gründliche Heiterkeit, daß das Auge jedes Empfänglichen von dem innigsten Wohlgefallen erfüllt wird und den unmittelbaren Anhauch griechischer Kunst verspürt. Eine allegorische Darstellung ernster Art ist das bei Ternite trefflich wiedergegebene Bild der Scylla, welche die Schrecken des sturmbewegten Meeres in höchst geistreicher Weise veranschaulicht. Viel seltner als die mythologischen und allegorischen Stoffe sind die Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten. Aus dem Ternite'schen Werke gehört hierher die auf Pero und Kimon gedeutete Scene, die That rührender Tochterliebe für den im Kerker verschmachtenden Vater. Um so zahlreicher sind die Gemälde einer dritten Gattung, welche nicht durch Darstellung ergreifender Momente des Mythos oder der Geschichte den Sinn des Anschauenden über den Gedankenkreis der Gegenwart hinaustragen wollen, sondern aus dem Leben selbst, dem festlichen und häuslichen Leben ihre Motive entlehnen und diese zu kleinern Bildern anmuthig abrunden; es sind heitere Spiegelbilder des täglichen Lebens und Treibens. So sehen wir Frauen, die den Kreisen der höheren Gesellschaft angehören, auf zierlichen Sesseln behaglich ausruhend, allein oder in Umgebung von Dienerinnen, bei der Toilette oder in ein Gespräch vertieft; Geräthe und Schreibtafel geben Zeugniß von höherer Bildung, Musik und Malerei werden in geselligen Kreise geübt. Zu diesen Genrebildern gehört auch die reizende Gestalt der Blumenpflückerin (Heft V, 11), die in rasch fortschreitender Bewegung innehält, um von einem Blumenstocke, an dem sie schon vorübergegangen ist, noch eine Blüthe zu pflücken. Die letzte Gattung möchte ich die der Dekorationsmalerei nennen, wo der selbstständige Inhalt der Darstellung zurücktritt und der Zweck allein vorherrscht, den leeren Raum der Wandflächen zu füllen und das Auge angenehm zu beschäftigen. Es sind meist einzelne in freiem Raume schwebende oder auf architektonischen Postamenten stehende Figuren. Im Gegensatze zu jener zudringlichen Ueberladung, an welcher neuere Versuche der Wandmalerei leiden, tritt hier überall der Charakter der Einfachheit und Sparsamkeit hervor; man muß bewundern, wie es der alten Kunst gelingt, durch einzelne kleine leichthin schwebende Gestalten einen großen Wandraum auf Anmuthigste zu beleben.

Dieser reiche Schatz griechischer Kunstschöpfung, welcher uns unter Asche und Lava aufbewahrt worden ist, ist nun freilich schon lange kein todtes Kapital mehr. In den pitture antiche d'Ercolano e contorni sind viele der bedeutendsten Gemälde abgebildet; einzelne sind in der Zeichnung gut und lebendig aufgefaßt und mit großem Fleiße gestochen; zu loben sind z. B. die Tänzerinnen, die Blumenpflückerin u. a. m. Aber fast alle, namentlich die größeren Kompositionen haben das Charakteristische

Digitized by Google

des Originals eingebüßt, es ist im Stiche etwas Anderes daraus geworden, zum Theil sind wahre Karrikaturen daraus entstanden, wie die Darstellung von Luna und Endymion; andere sind durch grobe Mißverständnisse entstellt, wie das Bild von Paris und Helena, wo die linke Hand der letztern bedeutungslos den Zeigefinger in die Höhe streckt, während sie im Originale schamhaft den Schleier vorzieht. Professor Zahn hat das große Verdienst, die Schätze der verschütteten Städte mit unermüdlichem Eifer an das Licht gefördert zu haben; er hat das besondere Verdienst, die ganzen Wandflächen der alten Zimmer mit ihren farbigen Ornamenten wiedergegeben zu haben. Von vielen der bedeutendsten Gemälde hat er aber nur Umrisse gegeben, welche keinen genügenden Begriff von dem Originale zu geben vermögen. Ja diese Umrisse selbst erscheinen neben den Ternite'schen Kopien als ungenaue Skizzen, welche weit entfernt sind, die Feinheit und Schönheit der alten Zeichnungen, sey es in den Gesichtern oder in den nackten Körpertheilen, getreu wiederzugeben. Die Linien sind häufig so flüchtig nachgegeben, daß Anmuth und Leben daraus entwichen sind. Um dieß Urtheil wahr zu finden, vergleiche man den komischen Kampf zwischen Pan und Bock in dem Ternite'schen und dem Zahn'schen Werke; man vergleiche die beiden Darstellungen des Konzerts (bei Zahn Bd. I, T. 78 Ternite I, T. 8), das Jerio in seinem guide pour la galerie des peint. anc. mit Recht das Kleinod des bourbonischen Museums nennt, und man wird finden, daß die ganze Komposition und die lebensvollen Beziehungen zwischen den mitwirkenden Personen erst bei Ternite recht verständlich werden. Gemälde von so meisterhafter Ausführung, welche in besonders hohem Grade wie Staffeleibilder gewalt wurden, können nach flüchtigen Umrißlinien nicht gewürdigt und beurtheilt werden. Es ist daher keine überflüssige und durch frühere Arbeiten erledigte Aufgabe, welche Herr Ternite sich gestellt hat, wenn er die pompejanischen Gemälde in wahrhaft treuen Nachbildungen zu verbreiten sucht. Er hat die Originalgemälde nach Befreiungen des Glases auf das Genauste durchgezeichnet, Licht und Schatten Angesichts des Originals mit größter Treue und wahrem Verständniß wiedergegeben; er hat vor Allem den Ausdruck der Köpfe in voller Kraft und Wahrheit darzustellen gesucht, und da doch grade im Leben der Physiognomien die eigenthümliche Wirkung und Bedeutung der Materei beruht, so ist für Alle, welche nicht an Ort und Stelle der Charakter der alten Wandgemälde immer von Neuem studiren können, das Ternite'sche Werk das eigentliche Hülfsmittel, um zu erkennen, was die Alten im Gebiete malerischer Kompositionen leisten konnten.

Eine Reihe der schönsten Bilder ist von Herrn Ternite an Ort und Stelle in Farben kopirt. Diese Kopien, welche die Art und Weise der Pinselführung aufs Genauste wiedergeben, dieselben, in welchen Goethe die Farbenharmonie der antiken Gemälde mit Freude wieder erkannte (vergl. Kunst und Alterthum Bd. 6 S. 175), schmücken jetzt den für alle Materei und Mosaik bestimmten Raum des Berliner Antiquariums, und dieselben werden nach und nach in farbigem Steindruck herausgegeben, so daß in jedem der Hefte ein farbiges Blatt als ein vollständiges Facsimile eines alten Bildes vorangestellt wird. Diese Originalkopien im Museum geben nicht nur von dem gemeinsamen Charakter der ausgezeichnetsten Gemälde eine deutliche Anschauung, sondern auch von den großen Unterschieden, welche in Beziehung auf Zeichnung und Fardengebung, auf größere und geringere Zartheit und Feinheit der Ausführung, zwischen den Bildern stattfinden, so daß mit Sicherheit eine Reihe verschiedener Künstler herauserkannt werden kann.

Die Ausführung in Steindruck ist natürlich ungleich. In den ersten Heften hat Herr Ternite mehrere Bilder selbst auf Stein gezeichnet, die sich dem Auge durch besondere Sorgfalt empfehlen. Bei allen übrigen ist die größte Treue erstrebt; die andauernde Uebung und namentlich die zunehmende Erfahrung im Drucke verbürgt mehr und mehr ein glückliches Gelingen. Darum hat man auch weislich mit den für die technische Ausführung leichteren Aufgaben begonnen und die schwierigeren, aber zugleich lohnenderen und bedeutenderen Kompositionen für die späteren Hefte aufgespart. Die Gemälde sind sämmtlich in der Originalgröße wiedergegeben, mit Ausnahme einiger wenigen größeren Kompositionen, welche wie die Wegführung der Briseis in kleinerem Maßstabe dargestellt sind. Bei diesen sind jedoch die bedeutenderen Köpfe besonders in der Originalgröße wiederholt.

Ihrem Gegenstande nach können die Gemälde nicht sämmtlich von gleicher Bedeutung seyn, aber auch die unbedeutenderen bieten wesentlich dazu, unsere Kenntniß von dem Gesammtgebiete aller Wandmalereien zu bereichern.

Der Inhalt der ersten drei Hefte ist schon seit längerer Zeit bekannt. Ich erinnere hier nur an die sogenannte sinnende Muse, welche in würdigster Weise das ganze Werk eröffnete und das beste Zeugniß gab, bis zu welchem Grade es dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern gelingt, die harmonische Farbenwirkung und den poetischen Zauber eines alten Gemäldes frisch und unverfümmert wiederzugeben. Dasselbe Heft enthält den Apollo in Verbindung mit Kassandra, in Gesellschaft des Chiron und Asklepios, als Richter des Marsyas; zum Schluß das Konzert, ein Bild, dessen besonderes Verdienst schon früher erwähnt worden ist. An den apollinisch-musischen Kreis schließt sich der bacchische an.

Bacchisches Leben in mannigfaltiger Beziehung entfaltet sich in den beiden folgenden Heften. Besonders ausgezeichnet durch Lebendigkeit und Eigenthümlichkeit des Gegenstandes ist das Bild, wo, von ländlichen Gruppen im frohen Kreise umringt, der Weingott das Mackenspiel der Komödie einzusetzen scheint. Darnach finden wir die seltene Darstellung eines jugendlichen Priapus, den im engen Rahmen meisterhaft ausgeführten Ziegenmelker, das figurenreiche Bild, das die Erziehung des Bacchuskindes darstellt, Bacchus mit Silenen und Satyrn gruppirt, die komischen Stoßkämpfe zwischen Pan und Bock, und als Farbenbild des dritten Heftes den Looparben, besonders Bergleichung mit dem in Berlin befindlichen Originale die Treue der Kopie in den nachlässig hingeworfenen Farben bezeugt.

Auf den weniger bekannten Inhalt der neuen Folge dieses Werkes will ich durch kurze Besprechung der bedeutenderen Blätter aufmerksam machen. Der Kopf des schreibenden Mädchens, der, in Farben ausgeführt, das erste Heft dieser Folge eröffnet, ist in den einfachsten Linien angelegt; das eine Auge steht etwas höher als das andere, eine Unregelmäßigkeit, welche die Kopie treu wiedergegeben hat, wie denn der Herausgeber nirgends einen Fehler alter Zeichnung zu verbessern gedacht hat. Der Schreibgriffel, senkrecht gehalten und leise gegen die Unterlippe gedrückt, gibt dem Kopfe einen Ausdruck der Sinnigkeit; man sieht, wie das Mädchen den Gedanken in sich bewegt, welchen sie ihrer Schreibtafel anvertrauen will, oder den sie schon niedergeschrieben, noch einmal ruhig überdenkt. Die letztere Annahme wird dadurch bestätigt, daß die Schreibtafel schon zusammengelegt ist, während auf dem nächstfolgenden Blatte sich dasselbe Bild wiederholt mit noch geöffneter Schreibtafel und mit einer über die Schulter der Schreibenden neugierig vorschauenden Zofe. Bilder wie diese beiden und das Mädchen unter dem jonischen Tempelchen und wie die drei zusammen redenden Frauen in den pitture d'Ercolano II, 71, die Goethe nach der Ternite'schen Kopie mit besonderer Liebe bespricht (Kunst und Alterthum VI, 170) und die ein späteres Heft schmücken werden — Bilder wie die genannten und manche ähnliche bezeugen, wie gerne die Frauen

Digitized by Google

bei den Alten als Pflegerinnen seiner Bildung und einer inneren Welt edler Gedanken und Empfindungen dargestellt wurden.

Das achte Blatt des ersten Heftes stellt jene rührende Scene kindlicher Liebe dar, welche Valerius Maximus als Gegenstand eines berühmten Gemäldes kannte; es ist nach seiner Benennung die Pero, welche ihrem Vater Kimon die Brust reicht. Die Kerkerwände, deren Detailausführung bis auf den feuchten Glanz des Gemäuers ein neuerer Künstler sich besonders hätte angelegen sein lassen, sind nur mit wenigen Linien angedeutet, die menschlich-persönlichen Beziehungen sind dagegen hier wie in allen alten Gemälden möglichst einfach, vollständig und nachdrücklich dargestellt. Jede Bewegung ist sprechend, der vorgedrängte Kopf des Alten, die weilen Lippen gierig vorgestreckt, die hagern Wangen krampfhaft eingezogen — man sieht wie alle noch übrige Kraft des matthängenden Körpers auf den einzigen Zweck hingerichtet ist, die dargebotene Nahrung einzusaugen. Und unmittelbar darüber das Gesicht des Mädchens sanft vorgebeugt, mit leisem Schamgefühle, aber überwiegend freudiger Rührung, auf das geliebte Haupt niederblickend, weil sie dem, von dem sie das Leben hat, selbst wieder eine neue Lebensquelle darbieten kann.

Das zweite Heft gibt eine Zusammenstellung von Medusenhäuptern, welche besonders durch den Vergleich mit entsprechenden Skulpturwerken sehr lehrreich wird. Ein Werk von ungeheurem Eindruck ist die in Farben treu nachgebildete Medusa von Stabiä. Die großartigen Formen weiblicher Schönheit sind ins Grausenhafte verzerrt. Das bleiche, geschwollene Angesicht, die weit aufgerissenen und verstörungsvollen, dabei starren und austretenden Augen mit bläulichem Grunde, die gezackten Brauen, die hohe Stirn, deren Falten in formlosen Gewüll übergezogen scheinen, geben dem Gesichte den Ausdruck eines unheimlichen, dämonischen Wesens, und das wüste, mit blauen Schlangen durchflochtene Haar erhöht diesen Ausdruck. Es ist die tiefste Verzweiflung, der schwerste Lebensunmuth, es ist die Nachtseite des menschlichen Lebens in diesem Medusenkopfe auf das Ergreifendste dargestellt. Ein solcher physischer Ausdruck ist der Skulptur unmöglich, und darum ist die getreue Nachbildung dieses Gemäldes eine wesentliche Ergänzung für unsere Kenntniß der alten Medusenbäupter. Die folgenden Medusen haben weniger den Charakter des Dämonischen, sie haben mehr den Ausdruck menschlicher Wuth und Leidenschaft.

Das Brustbild des Knaben im dritten Hefte bezeugt, wenn man es mit dem Originale im Berliner Museum vergleicht, die große Gewissenhaftigkeit, mit welcher die Kopien gemacht sind. Man findet die einzelnen Pinselstriche wieder, welche hier so keck geführt sind, daß sie erst bei einer gewissen Ferne der Betrachtung die rechte Wirkung hervorbringen. Es ist ein acht italienischer Knabe, den dieß Bild vorstellt; von der Sonne gebräunt, derb und gesund. Aus einem der schönsten aller uns bekannten Wandgemälde, dem Besuche des Zeus bei Hera (oder des Kronos bei Rhea, nach der tiefsinnigeren aber darum nicht wahrscheinlicheren Deutung Schellings) gibt dasselbe Heft in natürlicher Größe die Köpfe der Hera und Iris, die von außerordentlicher Schönheit sind. In lebendigster Form sehen wir vor uns die weißarmige, stieräugige Göttin Homers, das Auge voll innern Feuers, das weiblicher Stolz zurückhält.

Das vierte Heft eröffnet Phrixos, auf dem Widder über Meer reitend; ein Bild, das Goethe schon am angeführten Orte mit besonderem Lobe erwähnt. Helle ist schon hinabgeglitten; noch einmal mit Kopf und Schulter auftauchend, streckt sie mit aller Anstrengung den Arm empor; ihrem Munde scheint der Angstruf zu entschweben. Der Bruder neigt sich so tief wie möglich hernieder, man sieht die Thränen des Schmerzens aus seinem Auge fließen; die ausgestreckten Arme der Geschwister sind nur um ein Geringes von einander entfernt — doch unaufhaltsam strebt der Widder von dannen, man sieht vor Augen, wie im nächsten Augenblick der Bruder entrückt und die Schwester versunken sein wird. So ist der ergreifendste Moment der mythischen Erzählung einfach und klar mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt. Dasselbe Heft enthält endlich die Wegführung der Briseis, ein Bild, das durch feine großartige Kompositien vor allen geeignet ist, eine würdige Vorstellung von dem höhern Style griechischer Malerei zu geben, und das, nachdem es schon im Jahre 1834 als ein neuentdecktes Meisterwerk alter Kunst begrüßt wurde, hier zum ersten Male in treuer und würdiger Nachbildung veröffentlicht wird. Das Gemälde hat die Klarheit und Uebersichtlichkeit eines griechischen Reliefs; keine der Hauptpersonen wird von einer andern gedeckt. Zugleich aber hat es eine perspektivisch wohlgeordnete Tiefe, so daß die Figuren in drei Reihen klar und bestimmt vor einander stehen. Den Vordergrund bilden die drei Hauptfiguren. In der Mitte des Ganzen sitzt Achill, den Befehl zur Wegführung ertheilend. Zu seiner Rechten ist Patroklos bemüht, selbst zögernd und mit schwerem Herzen die weinende Briseis sanft fortzuleiten. In der zweiten Reihe stehen des Agamemnon Herolde als Zeugen der Scene, die mit schmerzlichen Gefühlen ihres Herrn strengen Willen ausführen,

„Beide, bestätzt vor Scheu und Ehrfurcht gegen den König,
Stauven und wageten nichts ihm zu kündigen oder zu fragen."

Hinter dem Sessel des Achill steht der treue Freund seiner Jugend, der greise Phönix, der mitraurendy die Hand an das Kinn legt und zugleich aufmerksam das Verhalten seines Zöglings in diesem kritischen Augenblicke beobachtet. Es bildet den Hintergrund zu dem Hintergrunde des Zelts, welchen fünf Krieger ausfüllen; auch diese sind nicht bloße Statisten, sondern theilnehmende Zeugen des im Vordergrunde sich Begebenden. Jeden beschäftigt in verschiedener Weise derselbe Gedanke, jeder fühlt nähre oder ferner denselben Schmerz. Dazu eine die harmonische Einheit des Ganzen, die trotz der bewegten Handlung vorherrschende Ruhe, welche zusammen mit der trefflichen Raumausfüllung und der in allen Beziehungen wohlturchdachten Komposition diesem Gemälde das Gepräge einer ächt hellenischen Kunstschöpfung gibt. Es ist die schönste Illustration zum ersten Buch der Ilias, jeder Zug des alten Epos wird uns hier in Linien und Farben lebendig vor Augen gestellt. Das nächste Blatt gibt die drei bedeutendsten Köpfe in der Originalgröße; der Kopf Achills, welcher seine menschliche Aufwallung in fürstlicher Würde mäßigt, der eine erhabene Ruhe erzwingt, während es in ihm kocht, kann als Beispiel dessen gelten, was die alte Malerei in lebendigem Seelenausdruck zu leisten vermochte.

Für die folgenden Hefte liegt eine Fülle des bedeutendsten Stoffes in der Mappe des Herausgebers bereit. Das nächste Heft ist in Arbeit. Das Hauptblatt desselben wird eine Tänzerin sein, welche Paberni, der Mitarbeiter an den pitture d'Ercolano, gleich nach der Auffindung gezeichnet und gestochen hat. Derselbe hat eine Kopie des Bildes in Oelfarben ausgeführt und diesem Facsimile, welches in den Besitz des Berliner Museums gekommen ist, wird die Darstellung im nächsten Hefte nachgebildet. Zehn Hefte sollen im Ganzen noch erscheinen; der rühmliche Eifer des neuen Verlegers verbürgt die rüstige Fortsetzung des Unternehmens. Möchte die Kunstliebe des Publikums ihn bei diesem Werke unterstützen, das dem deutschen Kunstfleiße Ehre macht und die Kenntniß der alten Malerei wesentlich fördert.

E. Curtius.

Digitized by Google

Das archäologische Institut in Rom betreffend.

(An die Redaction des Kunstblatts eingesandt.)

Eine im Kunstblatt vor. J. Nr. 63 enthaltene Aeußerung, als sey durch die Zeitereignisse zugleich mit andern archäologischen Zeitschriften auch die Thätigkeit des römischen archäologischen Instituts gebrochen, hat, wie ein gereizter Aufsatz in Nr. 8 des vierjährigen Kunstblatts es kund gibt, in Rom Mißfallen erregt. Da aber jene Aeußerung nach Wortlaut und Zusammenhang lediglich auf die als wesentlichste und ursprünglich alleinige Leistung des Instituts bekannten Jahresschriften bezogen werden kann, so findet sie ihre vollkommene Rechtfertigung in dem Thatbestand, daß der Jahrgang 1847 der Annalen in Paris nur unvollständig erschienen, der Jahrgang 1848 zwar von Rom her in Aussicht, die weitere gleichmäßige Fortsetzung aber nach den voraussichtlichen Mitteln des Instituts keineswegs gesichert ist. Daß die römischen Mitglieder des Instituts an einem solchen Fortgang seiner Druckschriften nicht verzweifeln, ist so rühmlich als erfreulich; über die Zukunft derselben aber hält der so betitelte Aufsatz die Beruhigung noch zurück, welche er, die verdienstliche Regsamkeit des Instituts auf der jüngsten Vergangenheit nachzuweisen, in reichem Maß beibringt.

Der vollen und nie erschütterten Anerkennung, welche das archäologische Institut seit lange in Deutschland genießt und von den Zeitläuften ungetrübt noch lange genießen möge, kommt so eben auch die Vertheilung des längst erwartenten Gesammtregisters über Band 6 bis 15 der Annalen zu statten, welches unter dem Titel »Repertorio universale delle opere dell' Instituto archeologico. Secondo e terzo lustro (Roma 1848. 8. 318 S.)« durch Dr. Hengen's beharrliche Sorgfalt vollendet ist und zu leichterer Benutzung des großen in jenen Werken zerstreuten Schatzes antiquarischer und artistischer Erudition wesentlich beitragen wird.

Die Redaktion des Kunstblatts hat nur dieß hinzuzufügen, daß, wie sie überhaupt bei dem Streite zwischen den ehrenwerthen Männern am Tiber und an der Spree durchaus unbetheiligt ist, so insbesondere der Ausdruck in Nr. 63 des vorigen Jahrgangs, der die in Nr. 8 von diesem Jahre adgedruckte Entgegnung hervorgerufen hat, zu den ausdrücklich mitgetheilten Nachrichten des Programms zum vorjährigen Berliner Winckelmannsfest gehört.

Die neue Kunsthalle in Bremen.

Mitten in der für die Kunst in Deutschland sehr ungünstigen Zeit hat die freie Stadt Bremen das Glück, einen in den Verhältnissen angelegten Plan unter der treuen Mitwirkung ihrer Bürger zur Ausführung zu bringen. Die neue Kunsthalle, erbaut aus den jährlichen Beiträgen der Mitglieder des Kunstvereins inmitten der öffentlichen Gartenanlagen der Stadt, ist vollendet und am 1. Mai mit einer besondern Kunstausstellung eröffnet worden. Das Gebäude selbst macht keinen Anspruch an künstlerischen Urtheil; es wird aber im Innern zweckmäßig eingerichtet seyn, und seine eilf hohen im Halbkreis geschlossenen Fenster des Hauptgeschosses haben Nordlicht. Beabsichtigter Kunstschmuck der Façade mit Reliefs und Statuen muß wegen Geldmangels für die Zukunft verschoben werden.

Die Direktion des Bremer Kunstvereins hat für die Eröffnungsausstellung Einladungen an »einige der namhaftesten ihr bekannten Künstler« gerichtet, dieselbe durch Einsendungen zu verherrlichen. Sie spricht dabei zugleich in einer besondern kleinen Schrift ihre Ansicht über periodische und permanente Ausstellungen aus, denen die neue Kunsthalle dienen soll. Ganz besonders beachtenswerth ist die Einrichtung der letztern, durch welche der Privatkunstbesitz zum Theil zum öffentlichen wird, indem Eigenthümer von Kunstwerken ihre Schätze auf eine bestimmte Zeit dem Verein überlassen. Für die periodischen Ausstellungen bringt die Direktion, zur Verhütung der Einsendung von Mittelgut, in Vorschlag, nur an bestimmte Künstler Einladungen ergehen zu lassen. Einem Verein, der in drei Ausstellungen für 36,000 Thaler Gold Kunstwerke erwerben, kann man einige Sonderegoisme zu Gute halten. Nur möchten wir ihm die Mittel wünschen, überall von den heranwachsenden Talenten genaue Kenntniß einzuziehen, sonst wird er — ganz gegen den ursprünglichen Geist der Kunstvereine — ein Institut für Privilegirte. cf.

Nachrichten vom Februar.

Literatur.

Paris. Ziegler (der Historienmaler); Etudes céramiques. Es wird hier der Beweis geführt, daß die Töpferkunst bei den Alten die Mutter der übrigen Künste, insonderheit der Skulptur gewesen, und daß in der Vase die erste Entwickelung und Bethätigung der ästhetischen Gesetze hervorgetreten sey.

Bräfeil. Memoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-bas par Ph. Baert, bibliothécaire du Marquis de Chasteler, publiés par M. le Baron de Reiffenberg, membre de l'academie royale etc. Bruxelles 1848. Bereits im verflossenen Jahre erschien unter ganz demselben Titel das gleiche Werk nach einer andern Handschrift. Durch ein „Avertissement" vor dem gegenwärtigen Bericht erfahren wir, daß diese zweite Handschrift viel vollständiger als die erste sey; und gleich auf der ersten Seite erscheint ein neuer Name: »Jacques de Geemes, sculpteur.« Das erste Werkchen hat 65 Seiten, das zweite vollständigere 147 und zwei Register. cf.

Nekrolog.

Aachen. Gegen Ende des Februar ist hier der Oberst v. Scheppeler gestorben, welcher, einer der ersten, das deutsche Publikum mit nähreren Mittheilungen über die spanische Malerschule beschenkt und selbst eine schätzbare Sammlung von spanischen Gemälden angelegt hat. Er hatte im spanischen Befreiungskriege eine Rolle gespielt und war eine Zeitlang preußischer Geschäftsträger am Madrider Hofe gewesen.

Nachrichten vom März.

Persönliches.

Die in dem vormaligen Galeriegebäude am königl. Hofgarten in München vereinigten Sammlungen sind einer eigenen, der Centralgemäldegalerieverwaltung beordnetem, dem Staatsministerium des Innern unmittelbar untergebenen Direktion unterstellt, und es ist zum Direktor der vereinigten Sammlungen der Professor der Historienmalerei an der königl. Akademie der bildenden Künste, Heinrich v. Hess, befördert worden.

Der Kaiser von Oesterreich hat dem Bildhauer, Professor J. C. Hähnel in Dresden in Anerkennung seiner durch die Ausführung des Denkmals Kaiser Karls IV. in Prag erworbenen Verdienste den Orden der eisernen Krone dritter Klasse verliehen.

Der berühmte englische Maler David Roberts hat eine Reise in Aegypten, über den Sinai und von da über den Hebron nach Jerusalem, von da über Nazareth und Baalbek und an der Küste von Syrien hin vollendet, überall Zeichnungen gefertigt und mit Vorzeichnung seiner Mappen hierüber in der syro-ägyptischen Gesellschaft in London am 13. März einen Vortrag erstattet.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 19. Montag den 21. Mai 1849.

Jane Shore von Robert Fleury.

Von jeher hatten die Niederländer in den bildenden Künsten und besonders in der Malerei wenig Gefallen an derjenigen Richtung, welche, mehr ins Reich des Idealen hinüberstreifend, eher Phantasme und Symbole von Gestalten schafft, als wirkliche von Fleisch und Bein; schon zu von Eyck's Zeiten ruhte der Glaube an die Schöpfungen der Malerei in den Niederlanden auf einer verdunkelterischen Grundlage, und dieß ist auch jetzt noch nicht anders geworden. Wenn man daher den Bestrebungen der modernen deutschen Malerschulen wenig Theilnahme schenkte, so fanden die Werke mancher Franzosen eine ungleich bessere Aufnahme, und zu diesen Künstlern der neueren Zeit gehört auch Robert Fleury, von dem man bereits in mehreren der besten Kabinette kleine Bilder vorfindet und von dem gegenwärtig ein größeres Gemälde mit lebensgroßen Figuren in Amsterdam öffentlich ausgestellt ist.

Robert Fleury findet eine um so günstigere Aufnahme in Holland, als in seinen Bildern ein liebevolles Studium der alten niederländischen Meister nicht zu verkennen ist. In der That, Robert Fleury versteht es gleich diesen zu malen, er weiß die Farbstoffe in lebensvolle Töne zu verwandeln und seine stets charakteryollen Figuren mit einem zauberyollen Lichte zu übergießen, so daß sie sich wie lebend von der Leinwand loszureben scheinen. Man muß gestehen, daß ein Künstler, mit solchem Talent begabt, eine um so höhere Beachtung verdient, als ein solches in unserer Epoche eben nicht sehr allgemein ist, denn wollte man die zarten und kränklichen Gestalten der meisten unserer modernen Farbenkünstler mit den Schöpfungen der großen Meister vergangener Epochen vergleichen, z. B. mit einem Rembrandt oder Dominichino, deren Figuren man recht eigentlich nach dem Gewicht schätzen kann, so würden sie überall zu leicht befunden werden.

Robert Fleury hat sich vielfach in großen und figurenreichen Kompositionen versucht; doch nicht mit Unrecht sind seine kleineren Bilder von den Kennern höher geschätzt, weil er in diesen eine Naturwahrheit und Kraft des Kolorits zu Tage zu fördern weiß, wie es ihm nicht leicht irgend einer der modernen Maler nachzuthun im Stande seyn möchte. Aber wenn er sich nun hinsichtlich seines Darstellungstalents den besten Niederländern nähert, so ist er hingegen in der Wahl seiner Stoffe durchaus Franzose und huldigt nicht selten dem düsteren Geiste der modernen Dichter und Romantiker seines Vaterlandes.

Im Luxembourger Museum zu Paris hängt unter andern eine Scene aus der Bartholomäusnacht von Robert Fleury, nämlich die Ermordung Brien's, des Hofmeisters des Prinzen von Condé; eine nächtliche Inquisitionsscene, wo Ketzer zu Tode geführt und gemartert werden, eine Kompositon eben so wahr als fürchterlich, auch durch eine Lithographie bekannt geworden; blutige Judenmetzeleien folgten solchen Darstellungen und auch das neueste Bild des Künstlers, von dem hier die Rede seyn soll, seine Jane Shore, schließt sich würdig diesem blutigen Genre an.

Jane Shore, die schöne Frau eines angesehenen Bürgers der Stadt London, mit dem sie sich jedoch nicht aus Liebe verbunden hatte, erlag den verlockten Nachstellungen Eduards IV. und wurde dessen Maitresse. Nach dem Tode des eben so tapfern als leichtfertigen Monarchen (1482) wurde sie von dem tyrannischen Herzog von Gloucester, dem nachmaligen Richard III., der nach ihren Gütern lüstern war, festgesetzt und der Zauberei der züchtigt. Als man dieß nicht recht beweisen konnte, verurtheilte man das schöne Weib, die sich aber auch noch als Geliebte des Königs durch Freimuth ausgezeichnet hatte und eine Beschützerin der Armuth und Unschuld geblieben war, wegen ihres sittenlosen und leichtfertigen Lebenswandels zu einer öffentlichen Kirchenbuße und beraubte sie ihrer Güter. Das unglückliche Opfer der Grausamkeit mußte sich nun, den Mißhandlungen und dem Spotte des Pöbels preisgegeben, halbnackt, barfuß, eine brennende Kerze in der Hand, der Kirchenbuße unterziehen; um sie ganz zu verderben, hatte der Regent bei Leibesstrafe verboten, ihr Hülfe und Unterstützung angedeihen zu lassen, und sie erlag nach der Tradition bald darauf dem Hunger und dem Elende; Thomas Morus will sie jedoch 40 Jahre später noch auf dem Felde bemerkt haben, wie sie Kräuter sammelte. In London wird das Andenken an die unglückliche Jane durch ein rohgearbeitetes aber uraltes Bild, welches sich in der Shore-Ditch-Street über einem Fruchtladen eingemauert befindet, noch rege erhalten, und Gewe, der in einem Trauerspiel ihre Geschichte behandelt hat, ist darin der alten Ballade gefolgt, die noch im Munde des Volkes lebt.

Wie man denken kann, führt Robert Fleury uns die Maitresse Eduards IV. nicht in ihrem Glück vor, sondern im Zustande ihrer tiefsten Erniedrigung: die Unglückliche ist an einer Säule der Paulskirche, an deren Eingang die Kirchenbuße stattfand, halb kniend, halb liegend niedergesunken; der Oberkörper lehnt sich gegen den kalten Stein, den sie mit der linken Hand krampfhaft umflammert, während die rechte den hervorquellenden Busen mit einem Stück des schwarzsammtnen Gewandes, welches den Unterkörper umhüllt, zu bedecken sucht — die Füße sind gleichfalls nackt und blutend. Das röthlichblonde Haar, worin kurz zuvor die wollüstige Hand ihres königlichen Geliebten wühlte und das jetzt Spuren der rohesten Mißhandlung an sich trägt, umgibt in üppigen halb leegenstellten Flechten das erstgebildete Gesicht; aber ach, die Fülle der Wangen ist dahin, einer Todtenblässe hat die Lebensfarbe Platz gemacht, die Lippen von bläulicher Färbung zucken gichterisch und das dunkle braune Auge starrt „blutunterlaufen, mit dem furchtbarsten und verzweiflungsvollsten Schmerze den Beschauer an.

Das volle Tageslicht strömt über die ganze Figur, die sich vortrefflich losbebt, indem auch noch das schwarze Unterkleid effektvoll mit dem entblößten und marmorbleichen Oberkörper kontrastirt.

Unmittelbar hinter ihr und theilweise noch vom vollen Lichte angestreift, sehen wir eine Kindergruppe; ein Knabe (der aber wohl etwas zu kolossal gehalten ist) biegt sich, mit einem dunkelgrünen Mantel bekleidet, furchtsam und beobachtet blickend vor, seine rechte Hand ist mit Steinen und Koth gefüllt; ein kleines Mädchen verbirgt sich scheu hinter ihm, während ein liebliches

Digitized by Google

kleineres Kind seinen Kopf ängstlich im Schooße des Schwesterchens verbirgt. Hinter den Kindern steht ein geharnischter Wächter und wehrt mit vorgehaltener Lanze das andringende Volk ab; ein Jungfrauenpaar blickt neugierig hinter ihm hervor und eine gutmüthige Bürgersfrau, die einen Säugling an der Brust hält, steht man Thränen der Mitleids vergießen. Durch die beiden rohen byzantinischen Säulen hindurch, um welche sich sämmtliche Figuren gruppiren, sieht man noch ein boshaft blickendes, hexenartiges altes Weib und einen Greis und über diesen hinweg die gothischen Giebel der gegenüberstehenden Häuser. Einfach in den Linien und wahr in den einzelnen Motiven greift die ganze Gruppe, durch eine Rembrandtartige Beleuchtung zusammengehalten, herrlich und gleichsam ergänzend ineinander. Die Hauptfigur, an der auch das Nackte meisterlich behandelt ist, erinnert in der charaktervollen Zeichnung lebhaft an Rubensche Frauengestalten, und überhaupt ist die ganze künstlerische Durchführung des Bildes voll Energie und nicht genug zu preisen.

Ob ist also gewiß nicht dem Talente des genialen Künstlers, sondern lediglich der Wahl des Stoffes zuzuschreiben, daß man sich doch nur mit Widerstreben an so großer und seltener Meisterschaft erfreuen kann. Welcher gefühlvolle Mensch könnte auch mit Wohlgefallen einer Hinrichtungsscene beiwohnen, die Zuckungen des Delinquenten verfolgen, die muskulösen Glieder des Henkers bewundern und sein Auge am Spiel der Farbentöne und Reflexe weiden? Und alles dieses will Robert Fleury uns zumuthen!

Wenn Victor Hugo und Konsorten in den Rumpelkammern des Mittelalters nach seltsamen Marterinstrumenten stöberten, so mochte das noch hingehen, so lange man es lediglich mit den Ausgeburten ihrer ausschweifenden Phantasie zu thun hatte, obwohl seither die Saat dieser Romantiker vielleicht blutige Früchte getragen hat; kommt aber die Malerei daher und schildert uns Frevel und Gräuel vergangener Jahrhundterte, wirklich geschehene Frevel, schildert sie mit so vollkommener und schrecklicher Wahrheit, so heißt das die Gegenwart gleichsam zur Mitschuldigen der Vergangenheit machen wollen! Es wäre gräßlich, wenn der Künstler richtig spekulirt und eine allgemeine Blutrache voraussetzt hätte, der man nur mit solchen Mitteln beikommen könnte! Mir däucht, die moderne Kunst hat eine edlere Mission, als die eiternden Pestbeulen der Gesellschaft zu entblößen und höhnisch darauf hinzuweisen, und sie am allerwenigsten darf unserem Gefühle brennende Wunden schlagen, ohne die Macht und ohne den Willen zu haben, lindernden Balsam hineinzugießen.

Ich muß gestehen, daß mich die Martyrien älterer christlicher Meister nie so verletzen konnten, wie dieses Bild des modernen Robert Fleury! Dort litten die Gemarterten doch für ihre gute und erhabene Sache, sie litten freiwillig und alle dargestellten Gräßlichkeiten waren nicht im Stande, das Gefühl einer erhebenden Bewunderung zu verscheuchen, und in den Wolken wenigstens wirkte der Engel mit der Palme. Aber worüber soll man sich hier trösten?

Arme Jane, der Bluthund Richard konnte dich martern und zu Grunde richten, aber er mußte dir doch deine Ruhe im Grabe gönnen; der Maler Robert Fleury gönnt dir auch diese nicht! Im 16ten Jahrhundert bist du zum zweitenmale gerichtet und ermordet, und nicht etwa der immerhin noch mitleidige Pöbel der guten Stadt London ist zum Feste geladen, sondern — die vornehme und gebildete Welt eines aufgeklärten Jahrhunderts!

Amsterdam, im Februar 1849. **W.**

Baccio Bandinelli's Landhäuser und Familie.

In der Nähe von Prato, eilf Millien von Florenz, auf einer der letzten Hügelzungen, die sich vom Apennin in die fruchtbare Pistojesisch-Florentinische Ebene hinabziehen, liegt nahe am Flusse Bisenzio das Dörfchen Pizzidimente, von dessen Kirche aus man den Blick weithin schweifen läßt über die malerische Umgebung. Hier steht man das beschiedene Landhaus, welches einst dem Michelangelo da Gaiole und dann seinem berühmten Sohne Baccio Bandinelli gehörte: ein einfaches Bauerhaus eher denn eine Villa. Auch Benvenuto Cellini und Vasari ist Michelangelo zur Genüge bekannt. „Mein Vater," erzählt der Erstere, „brachte mich in die Werkstatt zum Vater des Cavalier Bandinello, welcher Michelangelo hieß und ein Goldschmied von Pinzi di mente und in solcher Kunst sehr geschickt war. Von Seiten seiner Ahnen erwuchs ihm keine Berühmtheit, denn er war Sohn eines Köhlers, ein Umstand, der dem Bandinello, welcher sein Geschlecht begründet hat, nicht zur Unehre gereichen würde, wären nur seine Wege ehrenwerthe gewesen." Der Vater stammte, wie gesagt, aus Gaiole, einem Ort im weinreichen Chianti, zwischen Florenz und Siena, war in der Florentiner Münze beschäftigt und besaß ebenso große Geschicklichkeit im Fassen von Edelsteinen wie im Versertigen von Niellen, Email und kunstreichen Goldschmiedarbeiten. Zu der Gunst, deren der Sohn sich nachmals im Mediceischen Hause erfreute, legte er den Grund, denn er stand in engen Beziehungen zu dieser Familie, welche ihm bei ihrer Verbreitung aus Florenz im Jahr 1494 eine Menge Kostbarkeiten zur Verwahrung anvertraute, die er redlich wiedergab. Seine Bude war gegenüber der kurzen winkeligen Straße (Ebrucciole), welche von der Kirche S. Michele nach dem Mercato nuovo führt. Aber er scheint doch viel auf dem Lande gewohnt zu haben, denn Vasari erzählt, wie der junge Baccio dort sein Zeichnentalent an den Tag legte: „Wenn er nach Pinzirimonte (Vasarische Orthographie des Namens!) ging, ließ er oft die unbeschäftigten Arbeiter vor sich stehen und zeichnete sie mit großem Eifer, wie er auch mit dem übrigen Vieh (sic!) des Bauhofes that. In dieser Zeit pflegte er mehreee Tage nach einander Morgens nach dem benachbarten Prato zu wandern, wo er den ganzen Tag über in der von Fra Filippo Lippi ausgemalten Kapelle der Pfarrkirche am Zeichnen blieb, und er ruhte nicht bis er sie ganz gezeichnet und in der Gewandung diesen Meister nachgeahmt, der in dieser Hinsicht viel Verdienst hat." Es sind die bekannten vor mehreren Jahren von Gaye in diesen Blättern besprochenen Fresken der Eberskapelle.

Nach der dritten Vertreibung der Medici im Jahr 1527 hielt sich Bandinelli, doppelt verhaßt wegen seines Verhältnisses zu den Verbannten und wegen seines boshaften und habsüchtigen Charakters, selbst auf seiner ländlichen Besitzung nicht mehr für sicher, vergrub dort Bronzestatuetten und Kameen und ging nach Lucca. Papst Clemente VII. lohnte ihm später seine zum Theil geheimen Dienste, indem er ihm eine an sein Erbgut stoßende Besitzung schenkte, lonfideries Eigenthum der Familie Rignadori von Prato, die wegen ihrer Anhänglichkeit an die gestürzte Republik des Ihrigen beraubt ward. Man begreift darnach Benvenuto's Anspielung auf die minder ehrenvolle Weise des Erwerbs und den Tadel, den auch Vasari ausspricht, welcher doch vorsichtig genug ist, wo es sich um Mediceische Dinge handelt.

Das Bandinellische Landhaus gehört jetzt dem Dr. Luigi Pieri. Es hat, dem Anscheine nach, seine ursprüngliche Gestalt bewahrt: ein radirtes Blättchen in dem Calendario Pratese für 1848 gibt eine Ansicht; ein Aufsatz von Cesare Guasti (a. a. O. S. 144—151) theilt historisch-lokale Nachrichten mit.

Digitized by Google

In einer der Kapellen der SS. Annunziata, welche einst den Pazzi gehörte, sieht man Bandinelli's Grabmal mit der kolossalen Pietà, die eines seiner besten Werke ist. Die Inschrift besagt:

D. O. M.
Baccius Bandinelli Divi Jacobi Eques sub hac
Salvatoris imagine a se expressa eum Jacoba
Donia uxore quiescit. A. S. MDLIX.

Sein eignes Wappen ist neben dem der vermaligen Besitzer der Kapelle angebracht. Baccio begnügte sich nicht mit dem Ruhme, ein tüchtiger Künstler und dadurch zu persönlicher Ehre gestiegen und Begründer einer angesehenen Familie zu seyn; er machte Anspruch auf Adelsanerkennung von altvornehmem Geschlecht. Auch hierin wollte er dem Buonarroti nicht nachstehen. Aus dem Großvater Köhler Viviano aus Gaiole wurde ein Adelsmann, der berühmten Familie Bandinelli aus Siena, welcher Papst Alexander III. angehörte; ein Stammbaum liegt vor mir, der die Descendenz nachweisen soll. Sebastiano Ciampi gibt ihn in seiner Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze dell' Italia colla Russia, colla Polonia etc. (Florenz, 1834—42, Bd. I. S. 207 ff.), einem Buche, welches manche Notizen zur italienischen Kunstgeschichte enthält, welche man dort kaum vermuthet und welche gewissermaßen verloren sind, um so mehr als dem über 800 enggedruckte Seiten starken Buche ein Register fehlt. Einen zweiten, meist nach Urkunden des hiesigen Archivs delle Riformagioni entworfenen handschriftlichen Stammbaum der Descendenz Baccio's verdanke ich der Güte des Cav. Luigi Passerini, welcher über die Geschichte der Florentinischen Familien die fleißigsten Studien angestellt hat. Baccio Bandinelli hatte mehrere Kinder. Ein natürlicher Sohn von ihm, Clemente, widmete sich gleich dem Vater der Bildhauerkunst; bei Cellini geschieht seiner Erwähnung. Mit Jacoba Doni aber zeugte er nicht weniger als sechs Söhne und fünf Töchter. Von jenen trat Giulio in den nicht viel später aufgehobenen Humiliatenorden, Cesare wurde Kämmerer beim Herzoge Emanuel Filibert von Savoyen, Michelangelo, so nach dem Großvater genannt, am 13. September 1553 geboren, heirathete 1575 Caterina Gianfigliazzi, aus einer der vornehmsten Florentinischen Familien, und war Mitglied des Raths der Zweihundert und im Jahr 1586 Podestà von Colle in Valdelsa. Von seinen Söhnen ward der eine, Roberto, Generalpostmeister des Königreichs Polen, ein Amt, in welchem ihm sein Neffe (Sohn seines im Jahr 1645 gestorbenen Bruders Francesco und einer Strozzi) Angelo Maria nachfolgte, welcher indeß Polen wieder verließ, um in Florenz beim Großherzog Ferdinand II. in Dienst zu treten. Er starb 1693, seine Gattin, Caterina Strobiz aus polnischer Familie, 1720. Ein Bruder dieses Angelo Maria, Giro, ging 1652 nach Polen, wo er sich verheirathete und die Familie Bandinelli fortpflanzte, welche wir fortan mit lauter polnischen Häusern, Pleterkowski, Pilikrowski, Lenkiewicz u. s. w. verschwägert finden. Der Graf Franz Bandinelli, Giro's Urenkel, starb in hohem Alter zu Wien am 13. Mai 1833. Der schon erwähnte Aufsatz C. Guasti's sagt von ihm, ich weiß nicht mit welchem Recht, indem er des durch Habsucht und gehässiges Treiben zusammengebrachten Vermögens Baccio's erwähnt: „Es war Fügung des Schicksals, daß der durch Raub und niedere Schmeichelei erworbene Besitz in den Händen eines Trödlers Grafen (Conte rigattiere) endete, bei einem der Vielen, welche dem Fremden helfen, Italien um seine schönen Werke zu bringen.“ Durch eine Entscheidung des Florentiner Appellationsgerichts vom Jahr 1828 wurde Theoklius Bandinelli zu Wilna, dessen Urgroßvater Oheim des Letztgenannten, des berühmten Bildhauers Nachkomme im achten Grade, als Erbe der noch in Toscana befindlichen Güter anerkannt, welche ursprünglich Fideicommiß, aber schon im 17ten Jahrhundert durch Verkäufe geschmälert worden waren.

Im Florenz selbst war Baccio Bandinelli Eigenthümer verschiedener Grundstücke. Ueber eines seiner Häuser, im Borgo Pinti, finde ich in einem Notizenbuch D. M. Manni's (im Besitz von Pietro Bigazzi) die Nachricht vom Jahr 1546: »locavit ad pensionem Bartholomæo Marci de Gotheschis civi Florentino unam domum in via que dicitur Pinti.« Sein eignes Wohnhaus war in Via Gimori und gehört jetzt der edlen Familie, nach welcher diese Straße benannt ist und deren Palast sich nebenan befindet. Von der ursprünglichen Architektur ist wenig daran geblieben. In der Nähe der Stadt besaß er mehr denn einen Pachthof. „Er achtete nicht auf der Leute Reden,“ sagt Vasari, „sondern war darauf bedacht nur Grundstücke zu kaufen. — Auf dem Hügel von Fiesole erwarb er eine schöne ländliche Besitzung, genannt le Spinello, und in der Ebene oberhalb San Salvi (wo bei Sarto's berühmtes Abendmahl) eine andere am Bache Affrico mit schöner Wohnung, genannt il Cantone.“ Wenn man auf dem Wege nach Fiesole San Domenico und die vom Brunnelleschе gebaute Abteikirche hinter sich gelassen hat und den hier steiler werdenden Pfad hinansteigt, sieht man, gegenüber der Osterie der Tre Pulzette (wo der bekannte Literat und Historiker Giovanni Lami manche Stunde zuzubringen pflegte, und welche durch das mit der Tiara gekrönte Mediceische Wappen an die Zeit Leo's X. erinnert), bei einem schönen Tabernakel einen Brunnen, dessen reichliches Wasser aus zwei Löwenköpfen in die Wannen strömt. Diesen Brunnen ließ Bandinelli errichten, während er selbst die Bildhauerarbeit daran lieferte — eine Inschrift auf marmorner Tafel besagt:

Baccius Bandinelli divi Jacobi eques
has iuges aquas educendas suis sumptibus
ad pub. et priv. utilitatem curavit MDLVI
Cosmo Med. Floren. duce.

Dicht dabei ist der Eingang zu seiner ehemaligen Villa, mit einem andern Marmorbrunnen. Leider ist Alles sehr verfallen. Die Familie Salviati, welche in der Nähe (bei der Abtei) die prachtvolle Villa besaß, welche später mit ihrer Erbschaft an die Borghese kam und jetzt im Besitz eines Engländers ist, kaufte Baccio's Eigenthum von seiner Wittwe. Den Lesern der Selbstbiegraphie Benvenuto Cellini's wird die Scene erinnerlich seyn, welche dieser beschreibt (Buch II, Kap. 18), wie er in seinem Unmuth und seiner Verzweiflung über die Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, eines Tages den schlimmsten seiner Gegner, den Bandinell, anzugreifen beschloß, „welcher jeden Abend nach seinem Pachthofe oberhalb San Domenico zu gehen pflegte,“ ihn aber verschonte als er ihn waffenlos und bleich über den Platz vor der Kirche reiten sah.

Neumont.

Holzschnitt.

Der fünfte December MDCCCXLVIII. Herausg. von Friedrich Unzelmann. Berlin. Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei. 1849. Fol.

Unter diesem Titel und in besonderem Umschlage ist so eben ein Holzschnittdruck erschienen, der dem Gedächtniß der preußischen Verfassung vom 5. December 1848 gewidmet ist. Die Gestalt einer Borussia tritt zur Seite eines Verbannten hervor, mit erhobener Rechten die Urkunde und ein Schwert emporhaltend, mit der Linken den Vorhang von einem Medaillon mit dem Bilde des Königs wegbehend. Die Komposition des Bildes ist von Burger, der Holzschnitt von F. Unzelmann. Ein vergehef-

Digitized by Google

teles Gedicht, von dem letzteren, spricht sich patriotisch über den Gewinn der Verfassung aus. — Im Interesse des Kunstblattes ist besonders die hier dargelegte Technik des Holzschnittes, der an sich etwa 7½ Zoll Höhe bei 5½ Zoll Breite hat, zu besprechen. Unzelmann hat alle Kräfte und Mittel seines Kunstfaches aufgeboten, um die That des 5. December durch ein gediegenes Meisterwerk zu feiern. Es ist eine Feinheit und Leichtigkeit in den Strichlagen des Blattes, die schwerlich durch andere Leistungen übertroffen wird. Zugleich ist, durch Anwendung von drei Platten, ein höherer malerischer Effekt erreicht. Eine helle Platte mit ausgeschnittenen Lichtern, zum Theil von sehr glänzender Wirkung, gibt den allgemeinen Ton des Blattes. Eine Platte von mittlerem und eine von dunklerem Ton geben sodann, bei vortrefflicher Disposition der Töne, die Modellirung und die weitere malerische Haltung, beide in eigenthümlichen Linien und Schraffirungen, die erste für einzelne Partien auch den allgemeinen tieferen Grundton. Wir können solche Leistungen der vaterländischen Kunsttechnik nur mit gerechtem Stolz begrüßen und haben nur zu wünschen, daß sie immer durch Aufgaben von würdiger künstlerischer Bedeutung getragen werden möge. **F. K.**

Nachrichten vom März.

Persönliches.

In einer von Feuillet de Conches veranstalteten Veröffentlichung von Autographen berühmter Frauenzimmer befinden sich höchst interessante Briefe von Leopold Robert, dem früh dahingegangenen großen Maler, welche nicht blos über dessen tragisches Ende einigen Aufschluß geben, sondern auch die interessirte geistige und künstlerische Thätigkeit dieses ausgezeichneten Künstlers erkennen lassen und über die Trauer und den Charakter seiner Werke die anziehendsten Winke enthalten.

Versteigerung.

London. In der Versteigerung der Kupferstiche in Stowe, welche am 5. März begann, wurde ein Bildniß Heinrich VIII. zu Pferde, zum Turnier gerüstet, mit 9 Pfd. 2 Sh. 6 D. bezahlt (nach Halbein), Sir Chs. Shallower, ebenfalls nach Holbein, von Hollar gestochen (1548) mit 15 Pfd. 10 Sh. und eine Reihe von Holzschnitten, der Triumphzug Maximilians, von A. Dürer mit 26 Pfd. 10 Sh. Unter 33 Porträts der Königin Elisabeth ging eins mit 20 Pfd., ein anderes mit 9 Pfd. 15 Sh. und ein drittes mit 10 Pfd. 5 Sh. weg. Ein Kupferstich, die Königin Maria Stuart, mit Darnley neben ihr, von Elstracke gestochen, wurde mit 33 Pfd. 10 Sh. bezahlt. Der Graf von Essex zu Pferde (zwei Kupferstiche von 1600 und 1601) wurde zu 11 Pfd. verkauft. Eine zusammengelegte Weltkarte mit den Portraits Drake's und Cavendish's brachte 27 Pfd. Eine Originalzeichnung des Chandos-Shakespeare, von Cooper, mit einem Probedruck der Kupferplatte, wurde nur mit 4 Pfd. 12 Sh. bezahlt. Zwei Porträts von Sir Chs. Overbury nach Droeshout von Elstracke gestochen, gingen für 7 Pfd. 10 Sh. weg, und Droeshout's Darstellung der verschiedenen Universitätsschmückung mit dem König Jakob im Oberhause und Guy Faux mit den übrigen Verschworenen (alle Porträts) im Keller, zwischen Pulverfässern, für 12 Pfd. 12 Sh. Noch andere Kupferstiche von Elstracke, z. B. Karl I. im Parlament sitzend, nach seiner Thronbesteigung, wurde mit 18 Pfd. 10 Sh., der Hofzug (Friedrich V.) und die Prinzessin Elisabeth mit 15 Pfd. bezahlt; Jakob II., als Herzog von York, nach Teniers von Hollar gestochen, 10 Pfd. 5 Sh. brachte.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 6. März ward das, jetzt vermuthlich in England befindliche Mosaikfußgemälde neu besprochen, welches in einem Herrn Gerhard gehörigen Hause die Gesellschaft bereits früher beschäftigt hatte. Der Wunsch, diesem seltenen Ueberrest der ausgebildetsten griechischen Kunst ein gründlicheres Verständniß zuzuwenden, als es bisher gelungen war, veranlaßte Herrn Gerhards früheren Erklärungsversuchen der gedachten, bald als Bacchantin oder Nereide, bald auf Kassandra oder auf eine Tochter der Niobe gedeuteten Figur, auch noch den Gedanken an Hippodamie, die im phigalischen Fries (Müller Denkm. II. 28, 123a) von Centauren und Lapithen umrungte Braut des Peirithoos hinzuzufügen; zunächst indeß blieb die Entscheidung für eine jener Deutungen von dem Kunsturtheil abhängig, ob die Figur einem, oder in welche Gruppirung sie zu denken sey. Unzweifelhaft ist auf der Rückseite der Figur der Rest einer Löwenklaue, deren Größenverhältniß die erneuerte Prüfung, an welcher die Herren Rauch und Tieck thätigen Antheil nahmen, nicht überreden ließen. Sollte nun in jener Spur das Ende einer von der Figur herabhangenden und fast über deren ganzen Länge herabfallenden Felles erhalten seyn, so ließe die fragliche Gestalt allenfalls allerdings sich denken. Doch bleibt dieß wenige wahrscheinlich, als der Gedanke an deren vormalige Gruppirung mit einem zum herabhangenden Vließfell etwa bedeckten Herkules oder Centauren. — Noch ein anderes räthselhaftes Bildwerk griechischer Kunst ward gleichfalls von Herrn Gerhard in neuer Betrachtung gezogen, nämlich das aus fünf Göttern bestehende albanische Relief, welches Zoega (Bassil. I, 1,) auf Zeus, Poseidon und Pluto, Hera und Amphitrite deutete, nun einer Längegegen Friedensstiftung versammelter Olympsgötter beizählen, wobei Hiet, im Bilderbuch, und mit ihm O. Müller (Denkm. II. 7, 76) vermehrt eine gleichfalls fragmentarische Darstellung der griechischen Freiheit und der ihnen vorgeworfenen Gottheiten, darin erkannten, nach welcher Annahme auch ihre Zeichnung sich ohne Willkür ergänzt wird. Dagegen glaubte Herr Gerhard ohne Schwierigkeit den Marmor im Vatikanischen für vollständig halten, und auf den Richterspruch denken zu dürfen, welchen Demeter und Pluto vor dem streng thronenden Zeus über das Schicksal der von ihm geraubten und von Demeter wiederbegehrten Kora suchen. Diese selbst wird, des Urtheils harrend, in einiger Entfernung vom Poseidon zurückgehalten, der als Herr der zwischen Himmel und Unterwelt wogenden Gewässer bei Raub und Wiedersuche der Kora auch sonst betheiligt erscheint. (Vergl. Kora Zeitschrift.) — Herr Braun machte Vorlegungen mit weißen Kälgrieffen, den Kora darstellt, Gerhard, Anseel, Vasenb. I, 10. S. 44.) — Herr Wiese las einen von Dr. Braun aus Rom eingesandenen Bericht über die neuerdings in der vormaligen Suburra erfolgte Entdeckung ausgedehnter Baudenkmäler, welche der Cryptens' Abenteurer mit den Lärvtgenen darstellen. — Herr Panofka legte eine Durchreichnung der dritten im Sommer 1847 in Neapel von ihm angekauften Kombinvase vor, welche aus des Kratylus bezeichnet Lustspiel die Weinkarafe (Hydria) die Szene veranschaulicht, wo den trunkergebenen Dichter Kratylus, der mit einer geleerten Wein-Amphora in der Linken und einem Stück Fleisch angeschwenkt Kuchens in der Rechten, höchst unsicher auf den Füßen steht, seine Frau, Komodia, — ein Frauenzollen spielender Schauspieler, mit wahrhaft Komischer Maske — wegen seiner Trunkenheit heftig anschilt und ihm die Ehe aufsagt. Zwei, in Weiß und ausschließlich ergeben habe und seit längerer Zeit nicht mehr aus Komödienschreiben denke. — Von Herrn Jahn lagen neue Probeproben seiner ersten Folge pompejanischer Wandgemälde vor, namentlich das berühmte Bild von Tejanien's Ueberschiffung durch Nessus, und eine bitherische Wand, in welcher Szenen von des Ulysses Abenteuern bei Circe, oberhalb perspektivirte Jahreszeiten, schicker sind. — Hiernauf wurde von Herrn Weidenbusch, der als Künstler an der ägyptischen Expedition von Prof. Lepsius Theil genommen, eine aus Cairo in Aegypten herrührende kleine Sammlung einer unbeschäften pygmäenartigen Nile durch Herrn Panofka zu näherer Prüfung vorgelegt, besonders wegen des von dem Besitzer vorausgesetzten, aber im Original höchst zweifelhaften Todtenkopfes neben einer Mutterschaft, so wenig im Allgemeinen ein solcher bei dem Repräsentanten des Nilus befremden könnte, da die Mitte der Nilen, bei Trinkgelagen einem Skelett oder Todtenkopf, zur Erinnerung an das Irrsein, einen Chemvkah einzunehmen, ihm zu Statten käme.

London. In der Sitzung der asiatischen Gesellschaft am 3. März verlas Herr J. Landseer eine Abhandlung über den ägyptischen Obelisk, den Herr Layard unter den Trümmern von Nineveh entdeckt hat, und der sich gegenwärtig mit den übrigen Ergebnissen der Expedition res Herrn Layard in dem britischen Museum befindet. Dieser Obelisk besteht aus einem Block von schwarzem Stein, der auf den vier Seiten eine Reihe von Basreliefs hat, und mit einer langen Inschrift in der sogenannten Keilschrift bedeckt ist, die bis jetzt noch nicht vollständig entziffert worden. Herr Landseer suchte aus gewissen abwechselnden Gruppen, von den Darstellungen der Sonne und eines Sterns in den oberen Abtheilungen des Obelisken, einen Schluß auf die Zeit der Entstehung des Obelisken zu stehen. Der Stern soll den Aldebaran darstellen, und der Obelisk etwa 2 bis 300 Jahre nach 2100 J. v. Chr. verfertigt worden seyn. — Ein schöner Gypsabguß des Obelisks wurde zugleich vorgezeigt.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 20. Donnerstag den 31. Mai 1849.

Ideen zur Reorganisation der Akademien

mit besonderer Beziehung auf die Akademie der Künste zu Berlin.

Die Frage über die Reorganisation der Kunstakademien ist in jüngster Zeit vielfach angeregt worden. Als ein Beitrag zu diesen Verhandlungen mögen folgende Zeilen dienen, zu denen ich nur noch bemerke, daß ich bei Abfassung derselben zunächst die Verhältnisse der Berliner Akademie im Auge gehabt habe.

Der erste Punkt, auf den es bei der Konstituirung oder Neugestaltung einer Akademie ankommt, kann nur der seyn, wer die Akademie bilde, d. h. welche Personen zur Mitgliedschaft berechtigt sind, und auf welche Weise sie dieselbe erlangen. Es ist dafür, um sogleich den letzten Punkt vorwegzunehmen, einzig und allein, wenn die Akademie eine freie Genossenschaft der Meister seyn soll, das Prinzip der freien Wahl anzunehmen, wie dieß denn auch bisher, in Betreff der Mitgliedschaft, durchweg gegolten hat. Eben dieser unbestrittenen Geltung wegen haben es denn auch diese Untersuchungen, die nur ein praktisches Ziel verfolgen, nicht weiter nöthig, das Prinzip der freien Wahl theoretisch zu begründen, sie haben dasselbe vielmehr, zumal da es sich nicht um die Gründung neuer, sondern nur um die Umbildung bestehender Akademien handelt, lediglich aus der Praxis aufzunehmen.

Zu beginnen aber ist mit der einfachen Mitgliedschaft aus dem Grunde, weil jedes lebenskräftige Institut, sich von unten aufbauen und nur auf diese Weise einen festen Halt und zugleich eine organische Gliederung erlangen kann.

Das Reglement, welches freilich von oben herab mit dem Kurator beginnt und so alle Beamten[1] vorweg behandelt bis es zur eigentlichen Mitgliedschaft gelangt, schreibt dreierlei Stufen der Mitgliedschaft, die im Grunde, nicht durchgängig wenigstens, begrifflich scharf von einander getrennt sind und die denn auch demgemäß dem Vernehmen nach schon mehrfache Unklarheiten und Zweifel in Betreff der jedes einzelnen zufallenden Rechte veranlaßt haben sollen.

Das Reglement[2] macht nämlich einen dreifachen Unterschied zwischen ordentlichen, Ehren- und außerordentlichen Mitgliedern.

Zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie sollen nach § 33 des Reglements „nur diejenigen aufgenommen werden, welche die Akademie als vorzüglich geschickte Künstler anerkannt und mit denen sie wetteifernd sich in der Kunst zu vervollkommnen sucht." Nur diese ordentlichen Mitglieder haben Sitz und Stimme in den monatlichen Versammlungen der Akademie.

Die zweite Stufe der Mitgliedschaft machen die Ehrenmitglieder aus. „In Ehrenmitgliedern der Akademie können (nach § 34) Personen von Stande und Ansehen, Gelehrte u. s. w. aufgenommen werden, welche sich als Liebhaber oder Kenner für die schönen Künste interessiren und das Beste der Akademie auf eine oder die andere Weise zu befördern suchen."

Hier macht sogar das Reglement noch einen weiteren Unterschied, indem es solche Personen, die wegen „ihres Ansehens und Einflusses überhaupt" zu Ehrenmitgliedern gemacht worden sind, von denen trennt, welche „zugleich durch eine öftere und nähere Theilnahme an den Verhandlungen das Beste der Akademie zu befördern suchen." Letztere können zu „Assessoren" der Akademie mit aufgenommen werden, wie denn auch in dem Verzeichnisse der Ehrenmitglieder S. 55 und 56 acht derselben als Assessoren mit aufgeführt sind.

Die dritte Stufe bilden die außerordentlichen Mitglieder. Dazu können nun nach § 35 solche Künstler aufgenommen werden, welche die Akademie „zu fernern Fortschritten in der Kunst aufmuntern will, und welche von Zeit zu Zeit Proben von ihren Fortschritten an die Akademie einsenden müssen, um in die Zahl der ordentlichen Mitglieder mit der Zeit aufgenommen zu werden." Die Rechte dieser außerordentlichen Mitglieder bestehen darin, daß dieselben zu den vierteljährigen Versammlungen der Akademie mit einberufen werden.

Hier scheint nun eine Vereinfachung dringend nöthig und dem Institute der Akademie selbst im höchsten Grade ersprießlich zu seyn.

Nach einer solchen würden nämlich nur ordentliche und Ehrenmitglieder ernannt, d. h. solche, die sich, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen auf dem Gebiete der Kunst berufen, auch durch thätiges Wirken an der Akademie betheiligen, und solche, denen man die Mitgliedschaft nur in Anerkennung ihrer anderweitigen Verdienste um die Kunst und die Förderung der Kunstzwecke zuerkennt, ohne damit jedoch weitere Rechte oder Pflichten im Betreff der Thätigkeit der Akademie zu verknüpfen.

In diesen beiden Klassen schreint sich der Begriff der Mitgliedschaft vollständig zu erschöpfen und jede weitere willkürliche Abstufung einer begrifflichen Begründung zu ermangeln.

Zunächst also einige Worte über die ordentlichen Mitglieder. Die Wahl selbst kann natürlich durchaus keinen weiteren Bedingungen unterworfen werden; das Urtheil der Genossenschaft über die Würdigkeit des aufzunehmenden Mitgliedes ist der einzige und vollständig genügende Maßstab für die Zulässigkeit neuer Mitglieder.

Nur über einen Punkt muß hier von vorn herein etwas Bestimmtes festgestellt werden. Es versteht sich nämlich allerdings von selbst, daß es eben ausübende Künstler sind, welche die Akademie bilden, dabei können indeß doch zwei Fragen von Wichtigkeit aufgeworfen werden, die nämlich, ob 1) nur Künstler und 2) ob alle Künstler, d. h. Künstler aller verschiedenen Kunstgattungen zur Mitgliedschaft befähigt seyen.

I. Es würde die erste Frage vielleicht müßig erscheinen und man die Mitgliedschaft vielleicht ausschließlich auf ausübende Künstler ohne Weiteres beschränken, wenn wir nicht eben seit Erlaß des Reglements auch immer verdiente Kunstgelehrte an der Akademie selbst betheiligt sähen. In dem, dem Reglement angehängten Tableau finden wir den Professor Moritz als Senatsmitglied aufgeführt und auch gegenwärtig sehen wir zwei durch

[1] Beamte hier nur in dem allgemeinen Sinne, als solche, die bei dem Institute mit einer gewissen Thätigkeit betraut sind.

[2] Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Berlin (vom 26. Januar 1790.)

Digitized by Google

Wissenschaft ausgezeichnete Männer und Kunstgelehrte als Sekretär resp. Senator eine ehrenvolle und einflußreiche Stellung an der Akademie einnehmen. Nun liegt es aber in dem Begriff eines jeden organisch gegliederten Institutes begründet, daß Niemand eine höhere Thätigkeit ausüben, ein spezielles Amt im Auftrage der Mitglieder führen könne, ohne zu gleicher Zeit selbst Mitglied des Instituts zu seyn. Bei einer politischen Körperschaft kann Niemand Ehrenglied seyn, der nicht auch zugleich Mitglied derselben ist, bei einer Universität Niemand Senator, der nicht zugleich dem Kreise des ordentlichen Mitgliederpersonale angehört.

Somit würde also auch dem Begriffe einer solchen Anstalt zufolge bei der Akademie Niemand eine höhere Funktion ausüben dürfen, ohne zugleich ordentliches Mitglied derselben zu seyn, und in diesem Sinne denn auch jene beiden Gelehrten als ordentliche Mitglieder eo ipso betrachtet werden. Ein solcher Punkt aber muß sogleich durch die Statuten festgestellt werden und, da die Zweckmäßigkeit einer solchen Abweichung von der allgemeinen Regel, die darin besteht, nur ausübende Künstler zu Mitgliedern zu wählen, wohl kaum bezweifelt werden dürfte, so müssen die Statuten der Möglichkeit einer solchen Wahl außerhalb des Kreises der ausübenden Künstler in bestimmten Ausdrücken entgegenkommen.[1]

Um der Möglichkeit einer solchen Wahl willen erscheint also eine katurarische Bestimmung nothwendig oder doch zweckmäßig, welche dahin geht, daß, während die Wählbarkeit sich vorzugsweise auf ausübende Künstler erstreckt, doch auch solche Personen zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie gewählt werden können, die sich durch wissenschaftliche Leistungen auf dem Kunstgebiet ausgezeichnet und sich in Betreff der Förderung der von der Akademie verfolgten Zwecke das Vertrauen der Mitglieder erworben haben. Der Begriff der Akademie, als eines organischen Ganzen, sowie die Beibehaltung einer anerkannten Einrichtung sprechen für eine solche Bestimmung.

II. Die zweite der oben ausgesprochenen Fragen war die, ob die Wahl zur Mitgliedschaft sich erstrecken solle auf alle ausübende Künstler, auf die Künstler sämmtlicher Kunstgattungen. Jetzt umfaßt die Akademie außer den im engeren Sinne sogenannten bildenden Künsten der Skulptur und Malerei (mit Einschluß der reproducirenden Kupferstecher- und Holzschneidekunst u. s. f.) erstens noch die Architektur und zweitens die Musik.

1) Was zunächst die Architektur betrifft, so ist dieselbe, nach ihrer Behandlung im Lehrinstitute zu urtheilen, eben nur in ihrer ästhetischen Beziehung bisher gezogen; denn unter den Lehrgegenständen für Architekten ist wohl die Kompositien architektonischer Dekorationen, die Lehre von den Säulenordnungen und die Perspektive angegeben, während dagegen die mehr praktischen Fächer, mit Ausnahme der Baukonstruktionen und des Entwerfens der Gebäude, nicht vertreten sind. Eine die beiden Seiten dieser Kunst gleichmäßig umfassende Thätigkeit des Lehrinstitutes würde aber auch unmöglich seyn wegen des allzugroßen Umfanges der hieher gehörigen Hülfswissenschaften; sie würde ferner überflüssig seyn, indem das Institut der Bauschule allen Lehrbedürfnissen der Art im vollsten Maße genügt.

Daher sind denn, um hier vorläufig schon ein Wort vom Lehrinstitute zu erwähnen, die streng architektonischen Lehrgegenstände von der Akademie der bildenden Künste ganz loszulösen und der Bauschule zu überlassen; für die Akademie sind nur diejenigen Theile derselben beizubehalten, deren Kenntniß nicht vom Architekten nur, sondern von jedem gebildeten Künstler unserer Zeit mit Recht gefordert werden kann, wie z. B. die Lehre von den Säulenordnungen, die architektonische Perspektive u. s. f.

Für die Mitgliedschaft der Akademie dagegen ist es nicht rathsam, hier eine Spaltung eintreten zu lassen und etwa die Architekten von derselben ausschließen zu wollen. Im Gegentheil ist es bei der innigen Verschwisterung von Architektur, Skulptur und Malerei, bei den mannigfachen Beziigen, die auch bei der Ausführung der Kunstwerke dieser verschiedenen Kunstgattungen unter denselben stattfinden, dem Begriff und der Bedeutung der Akademie ganz entsprechend gewesen, wenn dieselbe, wie dieß bisher immer geschehen, auch ausgezeichnete Architekten zu ihren Mitgliedern ernannt hat.

2) Zweifelhafter stellt sich die Frage bei der Musik. Zwischen dieser, der rein zeitlichen Kunst, und den bildenden, wie Skulptur und Malerei, findet selbstredend viel weniger Verwandtschaft, oft sogar ein entschiedener Gegensatz statt. Auch ist die Ausübung dieser Kunst und die Ausführung der ihr angehörigen Kunstwerke an so eminent verschiedene Bedingungen geknüpft, daß an ein erfolgreiches gemeinsames Behandeln der betreffenden Fragen, wie dieß doch im Zwecke der Akademie liegt, gar nicht zu denken ist. Maler und Bildhauer können und sollen durch ihre allgemeine künstlerische Vorbildung und Erfahrung wohl ein reifes und gediegenes Urtheil über ein Bauwerk haben, und werden ihre Stimme in Angelegenheiten der Baukunst mit abgeben dürfen; und ebenso ist dem gebildeten Architekten Auge und Urtheil über Werke der Bildhauer- und Malerkunst gewiß zuzugestehen; beide aber können in Sachen der Musik, bei aller künstlerischen Bildung möglicherweise gar kein Urtheil, gar keine Befähigung und kein Verständniß haben, ebenso wie umgekehrt auch der trefflichste und mit aller künstlerischen Bildung ausgestattete Musiker in Sachen der bildenden Künste, ohne daß man ihm einen Vorwurf daraus machen dürfte, vollständig Laie und Barbar seyn kann.

Musik und bildende Kunst erfordern jede für sich eine durchaus verschiedene Organisation des Individuums, eine andere Schule, einen andern Ideenkreis, man kann sagen, eine total verschiedene Kunst- und Lebensanschauung; und ohne hier weiter auf die eigenthümliche Erscheinung Gewicht legen zu wollen, daß sehr häufig gerade dem mit Sinn und Genius für die Poesie der Töne Begabten der Sinn und das Auge für die Schönheit der Formen mehr versagt und verschlossen ist, und umgekehrt, so scheint es doch aus dem oben Gesagten zur Genüge hervorzugehen, daß eine recht innige Verschwisterung jener beiden Kunstrichtungen, namentlich wo deren Vertreter gemeinschaftlich wirken sollen, sich gewiß nur schwer wird erreichen lassen. So insbesondere an der Akademie. Daher bildet denn auch die Musik an der Berliner Akademie eine besondere Sektion. Am meisten aber wünschenswerth und der hohen Bedeutung der Musik selbst am meisten entsprechend wäre es, wenn man die letztere von der Akademie der bildenden Künste gänzlich loslöste, und für sie besondere Anstalten errichtete, die für die Förderung der Musik in entsprechender Weise das zu leisten hätten, was die Akademien für die Förderung der bildenden Künste bezwecken. (Konservatorien.)

Nach dieser Digression kehren wir zurück auf die Bestimmung, daß neben den bildenden Künstlern und Architekten auch verdiente Kunstgelehrte in die Akademie zu wählen seyen. Es versteht sich von selbst, daß den so gewählten Personen dieselben Rechte und Pflichten an der Akademie zugetheilt werden, als dem übrigen, aus ausübenden Künstlern bestehenden Theile der Mit-

[1] Im umgekehrten Falle, wenn man die Wahl der Mitglieder grundsätzlich nicht auf Nichtkünstler ausdehnte, und wenn man den Begriff der Akademie als eines organisch gegliederten Institutes nicht aufgeben wollte, dürfte eine höhere Thätigkeit als Senator oder Sekretär konsequenterweise von Niemand anerkannt ausgeübt werden, als von einem Künstler, in seiner Qualifikation als ordentliches Mitglied der Akademie.

[1] Es versteht sich von selbst, daß wir hier von der theilen Verwandtschaft sämmtlicher Künste, der Architektur, der Skulptur, der Malerei, der Musik und der Poesie gänzlich absehen müssen.

Digitized by Google

glieder. Aus diesem Grunde würde auch jeder Unterschied in der Benennung wegfallen. Der einzige sachliche Unterschied unter den ordentlichen Mitgliedern überhaupt wäre der, ob dieselben in Berlin anfässig sind oder nicht. Danach würde es also ordentliche einheimische und ordentliche auswärtige Mitglieder geben. Prinzipiell haben beide Klassen dieselben Rechte; faktisch jedoch können sich selbstredend an den laufenden Geschäften der Akademie, an den Wahlen zu den akademischen Aemtern, und an der Ausübung derselben, an den Beschlußnahmen u. s. f. nur die einheimischen Mitglieder betheiligen. Die auswärtigen Mitglieder müssen von dieser Thätigkeit nothwendig ausgeschlossen bleiben während ihnen eine Betheiligung an den sonstigen Verhandlungen und Diskussionen über künstlerische Gegenstände, soweit dieselben in der Akademie stattfinden, durch Korrespondenz freisteht. Uebrigens muß noch einmal bemerkt werden, daß dieser Unterschied kein prinzipieller, sondern nur durch den verschiedenen Aufenthaltsort bedingter ist, weßhalb denn auch ein ordentliches auswärtiges Mitglied durch seine Niederlassung in Berlin ohne weiteres in die vollen Rechte eines einheimischen Mitgliedes tritt.

Dieß die ordentlichen Mitglieder der Akademie; dadurch wird der eigentliche Stamm, der thätige Theil derselben gebildet.

Da es nun aber noch mannigfache andere Verdiente um die Kunst geben kann, als gerade die durch meisterhafte Ausübung oder erfolgreiche wissenschaftliche Behandlung derselben erworbene, und es einer Anstalt, die die höchsten Kunstinteressen zu vertreten hat, wohl anstehe, auch solchen Verdiensten eine öffentliche Anerkennung zu Theil werden zu lassen, so muß auch für solche Anerkennung die Möglichkeit von vornherein offen gehalten werden. Dieß geschieht durch eine zweite Stufe der Mitgliedschaft. Die Akademie kann nämlich, wie dieß denn auch dem gegenwärtigen Gebrauch vollständig entspricht, solche Personen, die sich auf irgend eine Weise um die Förderung der Kunstzwecke verdient gemacht haben, in Anerkennung dieser Verdienste zu ihren Ehrenmitgliedern ernennen. Die Art dieser Verdienste kann durch Statuten nicht festgestellt werden und bildet auch hier das Urtheil der Genossenschaft den einzigen richtigen Maßstab. Eine solche Ernennung hat nur den Sinn einer öffentlich und feierlich ausgesprochenen Anerkennung und werden mit derselben weder die Rechte der ordentlichen Mitglieder, Theilnahme an Wahlen u. s. f. erworben, noch die Pflichten derselben auferlegt.

Deßhalb scheint es denn auch unzweckmäßig, hier noch eine weitere Unterabtheilung zu machen, wie es § 34 des Reglements thut, indem er diejenigen unter den Ehrenmitgliedern, „welche nicht nur durch ihr Ansehen und ihren Einfluß überhaupt, sondern zugleich durch eine öftere und nähere Theilnahme an den akademischen Verhandlungen das Beste der Akademie zu fördern suchen," zu Assessoren derselben ernannt wissen will. Eine solche Unterabtheilung ist überflüssig; denn wenn sich diese Theilnahme eben nur auf etwaige Mittheilungen und Korrespondenzen erstreckt, so ist dieß eine Bethätigung, die selbstredend jedem Ehrenmitgliede zusteht; hat man sich aber von den speziellen Kenntnissen und demgemäß von der praktischen Theilnahme an sämmtlichen akademischen amtlichen sowohl, als nicht amtlichen Verhandlungen einen so eminenten Vortheil zu versprechen, so kann man die betreffende Person ja sogleich zum ordentlichen Mitgliede der Akademie machen. Aus diesen Gründen würde füglicherweise bei einer etwaigen Reorganisation der Akademie die Klasse der „Assessoren" gänzlich wegfallen; auch scheint dieselbe keine praktische Geltung gegenwärtig mehr zu haben, indem wenigstens in dem Mitgliederverzeichniß der Akademie vom Jahre 1845 unter den 28 Ehrenmitgliedern S. 12 ff. keine als Assessoren bezeichnet sind, wie dieß im Anhange zum Reglement allerdings noch der Fall ist.

Was nun die dritte Klasse von Mitgliedern im Reglement betrifft, nämlich die der außerordentlichen Mitglieder, so kann dieselbe füglicherweise ganz aufgehoben werden. [1] Zu außerordentlichen Mitgliedern nimmt die Akademie nach § 35 des Reglements solche Künstler auf, die sie zu ferneren Fortschritten in der Kunst ermuntern will und die denn auch deßhalb von Zeit zu Zeit Proben von diesen ihren Fortschritten einzusenden haben, wonach die Akademie ermißt, ob dieselben in die Zahl der außerordentlichen Mitglieder aufgenommen zu werden verdienen. Eine Aufmunterung aber zu ertheilen, ist nicht Aufgabe der Akademie, es sey denn bei ihren Schülern; soll sie eine Genossenschaft von Meistern seyn, so muß auch die Meisterschaft das einzige Kriterium seyn, wonach die Mitgliedschaft zu erlangen ist. Die Fassung des Paragraphen ist ohnehin, wie bei einer in sich unbestimmten Sache nicht anders seyn kann, ziemlich unklar; man erkennt weder die Rechte noch die Pflichten der außerordentlichen Mitglieder daraus, es müßte denn die einfache Theilnahme an den vierteljährlichen Sitzungen der Akademie darunter verstanden werden. Auch sollen faktisch schon mancherlei Zweifel in Betreff des Institutes der außerordentlichen Mitglieder entstanden seyn.

Die Bestimmungen des § 36 über Ernennung von akademischen Künstlern sind als zweckmäßig und dem praktischen Leben schon mannigfach nahegetreten beizubehalten.

Nachdem so die Mitgliedschaft in ihren verschiedenen Abstufungen bestimmt worden, gehen wir zur näheren Bestimmung des Vorstandes über. Dieser Vorstand muß, um dem ganzen Institute einen innerlichen organischen Zusammenhang zu geben, lediglich aus der Mitgliedschaft hervorgegangen seyn. Soll überhaupt ein Institut selbstständig und organisch sich entwickeln, so dürfen in seiner Weise fremde, nicht von dem Institut selbst ausgehende Einflüsse bei Konstituirung des Vorstandes sich geltend machen. Was nun näher die Art und Weise dieses Hervorgehens betrifft, so kann dieß lediglich Sache der freien Wahl seyn. Die freie Wahl der Mitglieder unter den Mitgliedern ist die erste Bedingung eines wahrhaft wirksamen, organisch dem Ganzen sich anfügenden Vorstandes. Das Vertrauen der Genossen beruft auf die dem Vorstande angehörigen Posten und diese Berufung wiederum ist nichts, als das Zeichen eines ehrenden Vertrauens, als die Anerkennung solcher Fähigkeiten, von deren Ausübung die Genossenschaft der Akademie sich Vortheil für das Wohl des ganzen Institutes verspricht.

Für diesen Vorstand nun würde mit Beibehaltung des einmal bestehenden Ausdrucks die Benennung als „Senat" die passendste seyn.

Der Senat besteht aus einem Direktor und Sekretär, deren beiderseitigen Stellvertretern und 15 Senatoren, die von den Mitgliedern aus sich selbst erwählt werden. Die Amtsthätigkeit des Senates geht darauf, sämmtliche die Akademie betreffende Angelegenheiten vorzuberathen, sorgfältig zu erörtern und dann zur weiteren Berathung und Beschlußnahme in den Plenarsitzungen vorzubereiten. Zu selbstständigen Beschließungen, ohne oder gegen den Willen der Mitglieder der Akademie, steht dem Senate keinerlei Recht zu.

Wie viel aber von jenen Berathseiten und von der Art und Weise abhängt, wie wichtige Angelegenheiten von vornherein in die Hand genommen werden, ja wie groß sogar das Gewicht ist, welches den damit Betrauten selbst für die definitive Entscheidung beigelegt wird; das bedarf wohl kaum mehr, wir auch unser politisches Leben uns täglich Beispiele davon bringt, kaum einer ausführlicheren Erörterung. Wenn man nun unter dieser Voraussetzung bedenkt, daß zum wesentlichen Gedeihen einer Akademie, die es mit der Fortbildung der Kunst zu thun haben

[1] Praktisch würde die Sache sich so stellen, daß zu der obwohin nur sehr geringen Anzahl von außerordentlichen Mitgliedern (siehe im Verzeichniß v. J. 1845) keine neue mehr hinzugewählt würden.

Digitized by Google

soll, unbedingt erfordert wird, daß dieselbe, frei von einseitigem Festhalten einer besonderen Richtung, vielmehr Schritt halten muß mit den neuaufgetauchten Bestrebungen in der Kunst, mit den Bewegungen des künstlerischen Bewußtseyns, so liegt es auf der Hand, daß sie sich stets mit jüngeren Kräften ergänzen und jüngere Künstler von bedeutendem Rufe in ihren Kreis hineinziehen muß.

(Fortsetzung folgt.)

Aufforderung

zur Veranstaltung einer Ausstellung deutscher Kunstwerke in London.

Die deutschen Musiker wandern in alle Hauptstädte des Auslandes und unsere großen Meister in der Tonkunst haben nicht wenig zur Ehre des deutschen Namens dort beigetragen. Auch die deutsche Malerei ist im Auslande bekannt, doch nicht in dem Maß, wie sie es verdient. Darum scheint es im Interesse deutscher Kunst und des Auslandes zu liegen, größere Ausstellungen deutscher Kunstwerke in den Großstädten des Auslandes zu veranstalten.

Zunächst dürfte eine große Kunstausstellung in London zu veranstalten seyn, und die deutschen Kunstvereine würden die dazu geeigneten Kunstwerke an einen mittleren Ort, etwa Mainz, Köln oder Düsseldorf, zusammen senden, von wo solche nach London spedirt würden.

In London würden sie durch zu dem Zweck befundes geeignete, kautionsfähige, der englischen Sprache mächtige Angestellte in Empfang genommen. — Nachdem zuvor wegen des Ausstellungslokals mit der Society of Arts eher auch einfach auf Kosten der Vereine das Nöthige verordnet worden, müßte ein geeigneter Eintrittspreis zur Deckung der Kosten erhoben, es müßte in geeigneten Journalen auf die Ausstellung hingewiesen, es müßten die deutschen Künstler und ihre früheren Leistungen dem englischen Publikum näher bekannt gemacht werden. Möchten die Kunstvereine diesen Vorschlag aufnehmen und einige eifrige Kunstfreunde mit der Ausführung desselben sich beschäftigen! Gerade in dieser für Deutschland unruhigen Zeit der Entwicklung innerer politischer Zustände ist bei und der Sinn von der Kunst abgewendet, und wir entbehren die nach dem Ausland zu sendenden Bilder weniger; auch die Kunstlust ist darum bei uns geringer.

Frankfurt, im Mai 1849. **Fritz Vogel.**

Nachrichten vom März.

Akademien und Vereine.

Schweiz. Bei Gelegenheit eines Schinkel- und Stiftungsfestes trug der diesige Verein der Künstler und Kunstfreunde dem regierenden Großherzog Friedrich Franz, der Kunst und Künstler liebt und beschützt und als Gast gegenwärtig war, die Oberamtigliedschaft an. Das betreffende Diplom ist von Herrn Schlöpke entworfen und auf Pergament ausgeführt. Die goldene Schrift wird eingefaßt durch eine geschmackvolle Randverzierung auf Purpurgrund. Dieselbe wird unterbrochen durch Figurengruppen zu beiden Seiten, welche die bildenden Künste, die Baukunst und die Kunstwissenschaften repräsentiren. In den vier Ecken befinden sich auf Goldgrund die Brustbilder von Albrecht Dürer, Peter Vischer, Schinkel und Winckelmann. Oben steht man das figurenreiche Wappen des durchlauchtigen Empfängers, unten das der Widmer des Dokuments. Das Siegel hängt daran an breitfarbiger Schnur in reich vergoldeter Kapsel. Der junge und liebenswürdige Fürst nahm die einfach und herzlich angetragene Genugthuerschaft freundlich an und gab dem Feste noch einen schönen Moment, als er bei dem frierlichen Umtrunk aus dem großen Pokale des Vereins „auf das Fortblühen der Kunst und das Wohl der Künstler in so schwere Zeit“ trank. Vortrage, Gesänge und ein fröhliches Mahl hielten Mitglieder und Gäste in dem mit einem Transparent zur Verherrlichung Schinkels, mit den Werken der bildenden Künste, dem Künstlerbauer u. s. w. schön ausgeschmückten Lokale des Vereins noch lange beisammen.

Brüssel. Die hiesige Akademie der Künste hat nun endlich die seit fünfzehn Jahren erbetene Malerklasse erhalten. Ihre Zöglinge brauchen daher nicht mehr, wie früher, nach Antwerpen zu gehen und dort ihre weitere Ausbildung für Malerei zu suchen.

Museen und Sammlungen.

Paris. Die Galerie der ägyptischen Alterthümer ist am 18. März dem Publikum eröffnet worden.

Montpellier. Die ausgesuchte Bildersammlung des Marquis v. Montcalm, Großneffen des Befehlshabers der französischen Truppen, der vor Quebec fiel, ist nach England geschickt worden, um hier versteigert zu werden. Sie ist besonders reich an schönen französischen Bildern und war ein Schmuck unserer Stadt, wo der fremdliche Besitzer sie seinen Kunstliebhaber gern zeigte.

Denkmäler.

Berlin. Der König hat der hiesigen Singakademie eine kolossale Marmorbüste Händels, von dem Bildhauer Rolf, einem Schüler Rauchs, geschenkt, überreichen und ihr das ferneres Geschenk einer Büste Johann Sebastian Bachs in Aussicht stellen lassen. Die Händelsche Büste ist am 20. März in festlicher Versammlung eingeweiht worden.

Bauwerke.

Köln. Bis zum 28. März sind bei dem Vorstand des Central-Dombauvereins neuerdings 660 Thlr. eingegangen.

Malerei.

München. Der Schlachtenmaler Teodor Dietz aus Karlsruhe, der den ersten schleswigischen Feldzug in dem Kanzau'schen und Tann'schen Freikorps mitgemacht und später im Hauptquartier des Generals Wrangel und bei dem Prinzen Friedrich von Baden sich aufgehalten, arbeitete hier seine Skizzen aus seinem Kriegszug aus und ist mit einem Oelgemälde fertig geworden, welches den General Wrangel darstellt im Treffen zur Schleswig. im Augenblick wo er dem Prinzen Friedrich von Holstein den Befehl ertheilt, die Umgebung der Düppl auf ihrem rechten Flügel mit den holsteinischen Truppen zu unterstützen, welche Umgebung bekanntlich die Entscheidung herbeiführte. Das Bild ist voll Leben und von entschiedener malerischer Wirkung. Da kommt von dem genommenen Dannewerk hergeritten der alte behelmte General mit den Fähnern zu Pferd, ihm zur Seite die ritterliche Gestalt des Prinzen von Holstein auf dem schäumenden Schimmel, gefolgt von dem jugendlichen Prinzen Friedrich Karl von Preußen, der sich vor Schleswig seine Sporen verdient, dem Grafen Oriola, dem Gefährten des Prinzen Waldemar in den indischen Schlachten, und noch manch anderer persönlich aber militärisch interessanten Gestalt. Siegesfreudig blitzen die Helme und Waffen im Glanz der sinkenden Sonne, und hinter den schwankenden Rossen ziehen schwere Wolken über das Schlachtfeld hin. Drunten am Waldsaum entbrennt das Gefecht in heftigem Gewehrfeuer, und die weißen Mauern des Schlosses Gottorp, des alten Schlosses zu den Herzogthümern, blinken bedeutsam herüber. Entschlossen, beim Wiederbeginn des Kriegs in Schleswig-Holstein aufs Neue dahin zu eilen, wies und Teodor Dietz in den nächsten Tagen verlassen.

Paris. Da die Regierung die Fürsorge zu treffen beabsichtigt, den Bildern der Alten Schulen in den Staatssammlungen eine sie vom Verderben rettende Herstellung zu verleihen, so hat man einen Konkurs für Nachbildung alter Gemälde eröffnet, um darin diejenigen kennen zu lernen, welche mit der im Louvre liegenden Restaurationsarbeit betraut werden können. Für die Geschichtsmalerei lagen Kopien nach Rubens und Tizian, im Genre nach Metzu, in der Landschaft nach Wynants vor. Die Jury hat die Maler Lejeune, Jouquel, Godefroid und Planson für alle drei Arten der Malerei, die Maler Cignon, Fonenier, Ribot, Horsin, Fremy, Terral und Caynard für Geschichte und Genre, den Maler Meile für Genre und Landschaft, die Maler Brintet, Robert, Jeanron, Morel, Chaffourat, Rabinet, Brimali, Richard, Couvret, Salmon, Baal und Gondar für die Geschichte, Marchais, Garnier, Parmentier, Baudet, Magez, Teoule, Beaeny, Ricais und Nolet für die Landschaft ermächtigt, am Konkurs für die Wiederherstellung der Alteren Gemälde sich zu betheiligen und jeder ein Bild aus den Sälchen, worin er zugelassen ist, zu restaurieren.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 21. Donnerstag den 7. Juni 1849.

Ideen zur Reorganisation der Akademien

mit besonderer Beziehung auf die Akademie der Künste zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Was sich so theoretisch und der Idee und Bedeutung der Akademie selbst ergibt, ist auch in der Praxis (für die Mitgliedschaft) stets ausgeübt worden. Wir sehen, wie unsre Akademien stets bewährten jüngeren Künstlern willkührig Platz in ihren Reihen einräumten und die Mitglieder durch frische strebende Kräfte — denn die Kunst ist eine Sache jugendlicher und mannskräftiger Schöpfung — ergänzt haben. Was aber so für die Mitgliedschaft in Ausübung gebracht worden, muß konsequenterweise auch für den Senat Geltung haben, wenn eben dieser als ein lebendiges Glied, gleichsam als Wipfel und Krone der Akademie erscheinen soll. Ich halte es deßhalb für nothwendig, eine stets lebendige, kräftige Wechselwirkung, einen ununterbrochenen organischen Zusammenhang zwischen den Mitgliedern und dem Senate herzustellen; eine solche Wechselwirkung aber, ein solcher Zusammenhang kann nicht stattfinden, wenn der Senat aus solchen Mitgliedern besteht, die auf Lebenszeit erwählt, oder gar von anderer Seite ernannt sind, eine unwandelbare Stellung über dem gesammten Institut behaupten, über einem Institute, das, fortwährend durch neue Kräfte sich ergänzend, offenbar nicht selten auf einer ganz anderen Stufe der Lebens- und Kunstanschauung stehen wird, als der Senat.

Eine solche Stellung aber, deren Möglichkeit nicht abzuläugnen ist, wird dann nicht anders, als nothwendig Mißverhältnisse und Spannung zwischen den Mitgliedern und dem Vorstande hervorrufen, die, ganz abgesehen auf welcher Seite in einem bestimmten Falle das Recht liege, dem Institute selbst, das ein lebenskräftiges, organisch und frei sich entwickelndes seyn soll, nur Nachtheil verursachen können.

Ob oder in wie weit solche Mißverhältnisse bei unseren deutschen Akademien stattgefunden haben, weiß ich nicht und ist auch hier nicht der Ort zu untersuchen; die Möglichkeit derselben aber steht außer allem Zweifel und dieser Möglichkeit wird man nicht anders begegnen können, als wenn man den Senat, Direktor und Sekretär sowohl, als auch die einzelnen Senatoren auf Zeit, etwa auf eine Reihe von 4 bis 5 Jahren erwählt.

Man glaube nicht, daß, wie man etwa einwenden könnte, durch solchen Vorschlag die Achtung gefährdet werde, die man dem reiferen, erfahrenen Alter, wie in allen Dingen, so auch in der Kunst schuldet; dieß reifere, erfahrene Alter wird auch bei unbedingt freien Wahlen nie seinen Ehrenplatz im Senate verlieren, es wird aber durch einen stets neuen und wechselnden Zufluß frischer Kräfte vor dem allerdings nur schwer zu vermeidenden Fehler einseitiger Richtung und vor dem Streben nach ausschließlicher Herrschaft über das ganze Institut selbst bewahrt werden.

Man sage auch nicht, daß durch einen solchen Wechsel der Mitglieder die Thätigkeit des Senates eine unstete, unsichere und deßhalb den Interessen der Gesammtheit weniger günstige werden würde; es braucht nämlich der Wechsel ja zunächst kein vollständiger zu seyn, indem immer nur die eine Hälfte der Senatoren der Neuwahl unterworfen würde, so daß die andere Hälfte, als im Besitz der Kenntniß von den jedesmaligen Vorlagen, in Thätigkeit bliebe. Andererseits aber ist ja dieser Wechsel an und für sich durchaus nicht nothwendig erfordert, indem Statutenmäßig eine Wiederwahl der bisherigen Senatoren in keiner Weise ausgeschlossen oder beschränkt werden dürfte.

So also ist nur die Möglichkeit eines Wechsels offen gelassen und weiter soll auch durch eine solche Bestimmung der Statuten nichts erreicht werden. Nur eine möglichst freie und unbehinderte Wahl erscheint hier wünschenswerth, und zwar aus dem Grunde, um den Senat in seiner jedesmaligen Zusammensetzung als den Willensausdruck der gesammten Körperschaft erscheinen zu lassen. Dieselbe Freiheit kann sich auch in der Wiederwahl aussprechen. Es wäre ein ungerechter Zwang, wenn es statutenmäßig verhindert würde, einen Mann, der als Direktor, Sekretär oder Senator durch seine geschickte und erfolgreiche Thätigkeit dem Institute von Nutzen gewesen ist, bei Ablauf der gesetzlich bestimmten Frist von neuem mit demselben Amte zu bekleiden.

Deßhalb, glaube ich, ist auch die Bestimmung zu verwerfen, nach der bei andern Instituten etwa ein Drittel der Mitglieder nothwendig ausscheiden müsse. Der Einwendung, daß bei Hinweglassung aller solcher Bestimmungen man durch Gewohnheit leicht zu denselben Mißständen gelangen könne, denen man durch Freiheit der Wahl entgehen will, indem man nämlich immer die Alten im Amte beließe, dieser Einwendung ist einfach dadurch entgegenzukommen, daß ja durchaus keine andere Veranlassung bei der Wahl der Senatoren zu Grunde gelegt werden soll, als die Tüchtigkeit für das Amt, und daß das eigene Interesse für das Institut jedes wählende Mitglied in jedem einzelnen Falle am sichersten bestimmen wird. Wollte man indeß trotzdem der Macht der Gewohnheit so große und so üble Rechnung tragen, so könnte als einzige, einigermaßen beschränkende Bedingung etwa die hinzutreten, daß zu der Wiederwahl eines gewesenen Direktoes, Sekretäres oder Senatoes zwei Drittel der Stimmen erfordert wäre, während sonst zu jeder Wahl die einfache absolute Majorität genüge. Ich füge indeß hinzu, daß diese Bedingung nur unter der Voraussetzung einer etwa möglichen Einwendung der angegebenen Art hier gestellt ist; ohne eine solche halte ich dieselbe meinerseits nicht für unbedingt nothwendig.

Gehen wir nun zur Gliederung dieses Senates über, so ist dieselbe so einfach als möglich zu halten.

An der Spitze des Senates und somit der ganzen Akademie steht ein Präsident mit dem bisher gebräuchlichen Titel „Direktor." Er ist nach einem durch die allgemeine Geschäftsordnung festzustehenden Wahlmodus durch die absolute Majorität sämmtlicher ordentlicher einheimischer Mitglieder der Akademie zu erwählen; ebenso ein Stellvertreter (Vicedirektor), der bei etwaigen zufälligen Verhinderungen die Leitung der Geschäfte an seiner Stelle übernimmt. Außer dem Direktor ist unter denselben Formen ein Schriftführer, Sekretär der Akademie zu erwählen, nebst

Digitized by Google

einem Stellvertreter für etwaige zufällige Behinderungen. Zu diesem bei dem Direktor oder Sekretär ein dauernder Verhinderungsgrund, etwa Entfernung von dem Sitz der Akademie u. s. w. eintreten sollte, so würde sogleich zu einer definitiven Neuwahl zu schreiten seyn, da es sich durch die Praxis herausgestellt hat, daß provisorische Zustände in seiner Art vortheilhaft sind.

Während nun dem Direktor die Verpflichtung obläge, die Akademie persönlich nach außen zu vertreten, so z. B. die an die Akademie gerichteten Briefe und Schriftstücke zu empfangen, so wie die von ihr beschlossenen an den betreffenden Ort abgehen zu lassen; den Sitzungen des Senates, sowie der Generalversammlung zu präsidiren und den Gang der Verhandlungen zu leiten, die Beschlüsse der Akademie zur Ausführung zu bringen und dem Lehrinstitute in oberster Stelle vorzustehen, so würde es dagegen dem Sekretär obliegen, die Protokolle in den Sitzungen zu führen, sämmtliche schriftliche Dokumente im Auftrage der Akademie zu redigiren, bei Plenarsitzungen das Referat über die Senatssitzungen zu geben (wenn dieß Amt nach der Geschäftsordnung etwa nicht einem Andern, etwa dem Referenten einer Kommission, vergl. unten zukommt), etwaige öffentliche Akte der Akademie, wo dieß nicht Sache des Direktors ist, einzuleiten, auch bei dem Lehrinstitut, außer etwaigen Lehrämtern, die nicht mit dem Sekretariat als solchem zusammenhängen, in geschäftlicher Beziehung zu fungiren, wenn nicht etwa für das Lehrinstitut ein besonderer Sekretär ernählt wird. (Dieß ist in dem Reglement für das Lehrinstitut näher zu bestimmen.) [1]

Sekretär sowohl als Direktor sind bei aller ausgedehnten Thätigkeit doch nur als Organe der Akademie zu betrachten.

Was die Zahl der übrigen Senatoren betrifft, so ist diese, um sich auch hierin den bestehenden Verhältnissen anzuschließen, auf 15 festzusetzen. Sie werden durch absolute Stimmenmehrheit von allen Mitgliedern der Akademie gewählt. Der Wahlmodus ist durch die allgemeine Geschäftsordnung festzustellen.

Die Thätigkeit des Senates haben wir schon oben dahin näher bezeichnet, daß sämmtliche die Akademie betreffende Angelegenheiten (es wird später noch über den bestimmten Ressort der Akademie zu sprechen seyn) von ihm vorberathen und erörtert werden, damit sodann die Resultate dieser Vorberathungen den Berathungen und Beschlußnahmen in den Plenarsitzungen sämmtlicher Mitglieder zu Grund gelegt werden können.

Der Senat ist keine selbstständig, ohne oder gegen den Willen der Akademie selbst beschließende Behörde, überhaupt keine abgeschlossene Körperschaft der Gesammtzahl der Mitglieder gegenüber, er ist ein Ausschuß von Vertrauensmännern, die man mit dem ersten Angriff sämmtlicher akademischen Angelegenheiten beauftragt und somit mit einer gewissen Oberleitung betraut hat, insofern eine solche immer in der Initiative liegt.

Eine nähere Spezifikation der Art und Weise, in welcher der Senat seine Thätigkeit auszuüben habe, ist hier nicht weiter am Ort; nur das Eine verdiente vielleicht noch vorläufig erwähnt zu werden, daß der Senat bei Ordnerung besonders wichtiger Nachfragen ermächtigt seyn müsse, nach seinem Ermessen Kommissionen mit dem bestimmten Auftrage für solche Fragen aus sich zu ernennen, welchen Kommissionen es dann wiederum überlassen bleiben müßte, sich zur Begänzung solcher Mitglieder zuzuziehen, von deren besonderer Kenntniß sie sich eine erfolgreiche Betheiligung an der gerade vorliegenden Angelegenheit versprechen könnten.

Die Leitung und etwaige Erweiterung dieser Kommissionen hängt lediglich von den Umständen ab, nach welchen dann auch in jedem einzelnen Falle die Zahl der Mitglieder und die Anberaumung der Sitzungen zu bestimmen seyn wird.

Bei den Senatssitzungen dagegen ist es nöthig eine bestimmte regelmäßige Zeit für dieselben einzuhalten. Es wird daher der Senat seine ordentlichen Sitzungen zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Tagen abhalten und muß jedes Mitglied für verpflichtet angesehen werden, diesen Sitzungen beizuwohnen oder im Behinderungsfalle dem Direktor oder Sekretär sein Ausbleiben vorher anzuzeigen. Jede Sitzung muß den Senatoren (auf eine durch die Geschäftsordnung festzusetzende Weise) vorher unter Angabe der zur Berathung kommenden Gegenstände, der Tagesordnung, angezeigt werden.

Dasselbe gilt auch von den außerordentlichen Senatssitzungen. Diese werden in besonders wichtigen Fällen von dem Direktor nach Ermessen anberaumt und ist derselbe zu der Anberaumung einer außerordentlichen Sitzung verpflichtet, wenn eine festzusetzende Anzahl von Senatoren (etwa 4 oder 5) eine solche unter Angabe des Gegenstandes, dessen schleunige Berathung sie wünschen, verlangt.

Dieß von den Senatoren. Nur noch ein Punkt möchte hier zu erörtern seyn, der nämlich, ob dieselben zu besolden sind oder nicht. Ob eine solche Besoldung der Senatoren gegenwärtig stattfindet, oder nicht, weiß ich nicht zu sagen; das Reglement enthält darüber durchaus keine Bestimmung und wäre alse stattmäßig mit dem Amte eines Senators, als solchem, der Genuß eines Gehaltes nicht verbunden. [1] Dieß scheint nun auch nach der hier befolgten Auffassung der Sache sehr richtig; die Stelle eines Senators ist ein Ehren- und Vertrauensposten, welcher als solcher auf Genuß von Besoldung keine Ansprüche erwerben läßt.

Dasselbe gilt nun zwar auch von den Stellen des Direktors und des Sekretärs; indessen dürfte hier in Anbetracht der mannigfachen zeitraubenden Verwaltungsgeschäfte, Schreibereien aller Art u. s. f. allerdings wohl zu erörtern seyn, ob denselben nicht, trotzdem auch diese Aemter als Ehren- und Vertrauensposten zu betrachten sind, ein Gehalt, als Entschädigung gewissermaßen, für die Dauer ihrer Wirksamkeit zu bewilligen sey.

Bei der mannigfaltigen zeitraubenden Amtsthätigkeit des Direktors sowohl, als auch nicht minder des Sekretärs scheint dieß nur in der Billigkeit zu liegen. [2]

Wie nun auf diese Weise die Thätigkeit des Senates ordnungsmäßig zu regeln ist, so muß eine gleiche Ordnung auch für die Thätigkeit der gesammten Mitgliedschaft eintreten. Sämmtliche Mitglieder der Akademie versammeln sich alse an bestimmten, von der Geschäftsordnung festzusetzenden Tagen zu Plenarsitzungen, die ebenfalls auf irgend eine zu bestimmende Weise mit Angabe der vorliegenden Gegenstände den Mitgliedern anzuzeigen sind. Diese Sitzungen sind zunächst dazu bestimmt, die Mitglieder der Akademie von der Thätigkeit des Senates in der verflossenen Zeit in Kenntniß zu setzen, welches durch den Sekretär geschieht. Sodann finden in ihnen sämmtliche Wahlen, sowie die definitiven Beschlußnahmen in den zum Ressort der Akademie gehörenden Angelegenheiten statt (nachdem vom Senat, resp. von den Kommissionen, deren oben Erwähnung gethan ist) die Sachlage referirt und die Ansicht des Senates mitgetheilt worden.

Uebrigens läßt sich der Thätigkeit der Plenarversammlungen,

[1] Zu ähnlichen Aemtern, die dem Sekretär durch spätere Beschlußnahme in dem Reglement möglicherweise zugeschrieben seyn dürften, gehört u. a. die Verwaltung der akademischen Sammlungen, die aber eben so füglich einem andern übertragen werden kann.

[1] Die Besoldung, welche ein Senator etwa als Lehrer an dem Lehrinstitute bezieht, darf nicht hieher gezogen werden. Beide Aemter werden soeben nicht mehr nothwendig und dauernd mit einander verbunden seyn.

[2] Dieser Punkt konnte hier, da wir es nicht mit dem administrativen Theile, sondern nur mit dem für die künstlerische Wirksamkeit erforderlichen Organismus der Akademie zu thun haben, nur obenhin angedeutet werden.

Digitized by Google

und dieß gilt zugleich von dem ganzen Ressort der Akademie, kaum ein bestimmt umgrenztes Feld anweisen, und muß hier vielmehr die größte Freiheit der Bewegung statthaft und wünschenswerth erscheinen. Wollte man indeß schon hier auf Specialisirung der dahin gehörigen Gegenstände eingehen, so würden sich zunächst zwei bestimmt von einander zu trennende Seiten herausstellen.

Auf der einen Seite würde eine Thätigkeit von mehr innerer, privater und nicht öffentlicher Natur stehen. Dahin gehören denn zunächst die Berathungen über solche Fragen, welche überhaupt das Kunstleben der Gegenwart betreffen; die Besprechung von neu ausgeführten Kunstwerken aller Gattungen, der Malerei, der Skulptur, der Architektur, des Kupferstichs u. s. w.; ferner Mittheilungen über Erzeugnisse des Kunsthandwerks, überhaupt über alles das, „was," wie eine bankenswerthe Zusammenstellung von Ed. Knoblauch vom November 1847 besagt (S. 5) „zur Kenntnißnahme unter alle Künstler kommen muß."

Wenn diese Diskussionen und Verhandlungen mit Eifer und Interesse aufgenommen und verfolgt werden, so sehe ich darin die beste Art um den vom Reglement § 6 dem Senat vorgeschriebenen Zweck: „durch wirksame Berathschlagungen den Flor der Künste und die Verbreitung des guten Geschmacks zu befördern" in der umfassendsten Weise zu erreichen. Ich erkenne darin, bei der künstlerischen Bedeutsamkeit der sich dabei betheiligenden Personen, zugleich das sicherste Mittel der Akademie die wahre und erfolgreiche Bedeutung als Genossenschaft der Meister[1] zu geben, von der wir von Anfang an ausgegangen sind, sowie in den Mitgliedern selbst das Bewußtseyn der Einheit und Gemeinsamkeit in einem Maße zu erwecken, wie dieß bei der Zersplitterung der Einzelnen und der daraus folgenden Vernachlässigung eben dieses Theiles der akademischen Thätigkeit kaum zu erreichen seyn dürfte.

Als fernere Alle dieser mehr privaten Thätigkeit der Akademie führe ich nach der schon erwähnten Zusammenstellung noch folgende an: Sammlung von Nachrichten über die Gegenstände der königl. Musseen, und zwar ist dieß ein Punkt, der von großer und folgenreicher Bedeutsamkeit werden kann; Verbindung mit den Lehrinstituten der Künste zu Düsseldorf und Königsberg,[2] sowie die Sammlung von Nachrichten über die Kunst- und Gewerkschulen in Berlin, Königsberg, Danzig, Breslau, Magdeburg und Erfurt.[3] Ferner die Betheiligung bei Gesellschaften und Vereinen, die zur Beförderung der Kunst bestehen und wozu namentlich die Künstlervereine, der wissenschaftliche Kunstverein, der Alterthumsverein, der Verein für Kunde des Mittelalters u. a. m. gehören. Endlich die Betheiligung bei den hauptsächlichsten Verloosungs-Kunstvereinen und dem Künstler-Unterstützungsverein.

Auf der andern Seite würde die mehr amtliche Thätigkeit der Akademie stehen, welche heraustretend aus dem Kreise privater Besprechung zu praktischer Wirksamkeit und Berührung mit der Oeffentlichkeit und dem Staatsleben gelangt.

Dahin rechne ich zunächst die Verwaltung der öffentlichen Kunstausstellungen. Diese gehört bekanntlich schon seit einer langen Reihe von Jahren zu den Obliegenheiten der Akademie, welche eine bestimmte Kommission zur Empfangnahme, Anordnung und Rücksendung der Kunstwerke ernennt. Das Verfahren bei den Ausstellungen und die Ordnung sämmtlicher dahingehöriger Geschäfte würde durch ein besonderes Reglement festzusetzen seyn. Ein Theil der darauf bezüglichen Angelegenheiten, insbesondere die Verwendung der reinen Ueberschüsse ist schon in einem durch eine besondere Kommission ausgearbeiteten Aktenstücke vom Januar 1848 festgestellt. Alles Uebrige, was etwa noch einer bestimmten Regulirung bedürfte, ist dem zu diesem Behuf zu entwerfenden Reglement vorzubehalten.

Als den zweiten wichtigen Punkt der amtlichen Thätigkeit der Akademie betrachte ich dessen Verhältniß zum Lehrinstitut der Künste in Berlin. Nach der schon mehrfach erwähnten Zusammenstellung S. 6 setzt sich die Akademie mit dem Lehrinstitut der Künste zu Berlin, ebenso wie mit dem zu Düsseldorf und Königsberg „in Verbindung." Hierin läßt sich nun eine gewisse Unklarheit und Unbestimmtheit nicht verkennen, welche überhaupt in dem Verhältniß beider Institute zu einander vorzuherrschen scheint. Ich glaube aber, daß sowohl die Bestimmung der Akademie, als auch der Flor des Lehrinstitutes es gleich unumgänglich erfordern, daß hier die größte Bestimmtheit und Entschiedenheit eintritt. Und zwar werden diese beiderseitigen Vortheile am sichersten erreicht, wenn man anstatt einer bestimmten, losen Verbindung von vorn herein das Prinzip der Unterordnung beider Institute von einander ausspricht. Das Lehrinstitut der Künste ist von der Akademie, als Genossenschaft der Meister, abhängig zu machen. Das Reglement spricht diese Abhängigkeit allerdings nicht ausdrücklich aus, indeß deutet es doch durch mancherlei Bestimmungen darauf hin. So soll unter die Zahl der Senatoren Niemand aufgenommen werden, wer nicht eines der höheren Kunstfächer bei der Akademie selbst bearbeitet, oder eine der höheren Lehrstellen bei derselben bekleidet u. s. w. § 6, wonach die Akademie sogar mit dem Lehrinstitute für identisch erklärt wird; so ist im Verlauf jedem der Senatoren sein besonderes Lehrfach zugewiesen; so halten endlich die Senatoren die Prüfung der Eleven ab und vertheilen die Prämien u. s. f.

Wenn nun nach dem Reglement das Lehrinstitut fast ausschließlich von dem Senate der Akademie abhängig gemacht wird, der Senat aber nach den hier befolgten Grundsätzen nicht mehr eine besonders ernannte Behörde, sondern vielmehr ein aus freier Wahl hervorgegangener Ausschuß der Akademie selbst ist, so kann nach unseren Grundsätzen die Verbindung beider Institute keine andere seyn, als daß das Lehrinstitut nicht dem Senat, sondern der Akademie als solcher untergeordnet wird.

Danach würden sich denn, um hier nur das Wesentlichste in rascher Uebersicht anzuführen, folgende Bestimmungen ergeben. Der Direktor der Akademie ist zu gleicher Zeit Direktor des Lehrinstitutes. — Der Sekretär der Akademie hat auch bei dem Lehrinstitute seinem Beruf bei der Akademie entsprechende Geschäfte zu verwalten. Die Lehrer an den einzelnen Abtheilungen des Lehrinstitutes sind in der Regel für künstlerische und nicht rein wissenschaftliche Gegenstände Mitglieder der Akademie. — Sämmtliche Anordnungen der inneren Schulverwaltung, Lehrplan u. s. f. gehen in Verbindung mit der allgemeinen Lehrerkonferenz von Seiten der Akademie aus.

Den gewöhnlichen unmittelbaren Verstand des Lehrinstitutes macht die Gesammtheit aller daran betheiligten Lehrer aus, deren Konferenzen der Direktor präsidirt, und von denen die, die inneren Schulangelegenheiten betreffenden Beschlüsse gefaßt werden. Zu einer organischen Veränderung bedarf es des Zusammentretens der Lehrerkonferenz mit der Generalversammlung und in den näher zu bezeichnenden Fällen mit der — durch den Kommissarius vertretenen Staatsregierung (s. u.) — Ueber die Obliegenheiten des Sekretärs bei dem Lehrinstitute würde das

[1] Dieß ist auch der Ausdruck Kugler's in einem Aufsatze im Gesellschafter.

[2] Was die ebenfalls angeführte Verbindung mit dem Lehrinstitute zu Berlin betrifft, so muß diese der privaten Thätigkeit entbehren und eine „amtliche" werden.

[3] Inwiefern auch diese Verbindung aus einer privaten zu einer amtlichen zu machen sey, muß die Reorganisation des Lehrinstitute überhaupt ergeben. Jedenfalls sind schon jetzt die Berichterstattungen der Prämien bei den Kunst- und Gewerbschulen als Akte, nicht der privaten, sondern der amtlichen öffentlichen Thätigkeit der Akademie anzusehen.

Digitized by Google

betreffende Reglement „für die Kunstschule“ das Nähere zu bestimmen haben, namentlich in Bezug auf die von mir mit zu dem Lehrinstitut gerechneten Sammlungen der Akademie. — Ebenso würde das Reglement die wohl kaum ganz zu umgehenden Ausnahmen von der allgemeinen Regel festzustellen haben, daß die Lehrer der Kunstschule zugleich auch Mitglieder der Akademie seyen. — Dasselbe Reglement wird die Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse des Lehrerpersonals, sowie Alles das festzustellen haben, was die Ertheilung der den Schülern des Lehrinstitutes zuerkannten Prämien und Preise betrifft.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Ein Wassertropfen glänzt wie ein Diamant. Aber jener dunstet ab, dieser dauert und behält seinen Glanz über tausend Jahre.

So verhält sich in der Kunst das Vorübergehende, Flüchtige, Unächte gegen das Unsterbliche, Durchgebildete, Klassische.

Wir sind derselben Naturscene bald satt, z. B. eines Baumes, wenn wir ihn nicht scientifisch, als Naturforscher oder Forstmann beschauen. Aber das wechselnde Anschauen von zwei Formen erregt den Sinn auch des bloßen Natur- und Kunstfreundes, so die Tanne neben der Buche, die Pappel neben der Weide. Das Auge pendulirt zwischen ihnen hin und wieder und wird sich dunkel der verschiedenen Naturbildungen bewußt. So fordert die Erde den Himmel, das Land das Wasser, die Fläche den Berg, der Anbau den Wald, die Vegetarien den Fels, das Menschenwerk das Ungebild, das Freie die Architektur, die Landschaft überhaupt die Staffage. In der Gegenüberstellung der Linien herrscht ein Schönheitsgesetz; die Hauptmassen heischen eine kunstreiche Abwägung, eine Unterordnung der Nebenmassen.

So ist in Linien, Massen, Gebilden, Beleuchtung ꝛc. der Gegensatz, der unser Wesen wach und empfänglich erhält.

Nachrichten vom März.

Plastik.

Bonn. Von H. Heidel erscheint in vier kleinen Medaillons die Rückkehr der Proserpina aus der Unterwelt. Auf dem ersten Proserpina von Merkur zur Oberwelt getragen, Lucifer trägt ihr Fackel voraus. Auf dem zweiten Nymphe, Bacchantin und Faun (Frühling, Sommer, Herbst) über ihre Rückkehr jubelnd. Auf dem dritten Greis von Pan durch Verkündigung der Rückkehr der Tochter auf ihrem Stelze aufgewickt, auf welchem eine durch den Schmerz über den Raub Proserpina's erstarrte Nymphe an sie angelehnt ruht. Auf dem vierten Iris, die heitere Götterbotin, im Geiste des Traumgottes und Amors mit der Lyra, um so gleichsam den poetischen Bund des Frühlings zu symbolisiren. Die Auffassung der einzelnen Gruppen ist eine mehr moderne, bewegte, romantische als eine antike, ruhige, klassische zu nennen. Diese Medaillons eignen sich besonders zum Zimmerschmucke.

London. Der Bildhauer Durham, dessen Büste Jenny Lind's ihm einen großen Ruf erworben, hat jetzt das Modell einer Büste Guizot's für Herrn T. Wright, den Antiquar und vieljährigen Freund des früheren französischen Ministers, vollendet.

Alterthümer.

Rom. Alle Freunde des geschichtlichen Alterthums werden sich freuen zu erfahren, daß der Plan Canina's, das ganze Forum offen zu legen, von der Ausführung genehmigt, und daß bereits an die Aller Hand angelegt worden ist, welche bisher für die Fortsetzung der Ausgrabungen bedeutende Hindernisse in den Weg legte. Sechstausend Scudi sind zu diesem Zweck bewilligt, und da man die Arbeiten in Accord gibt, so steht zu hoffen, daß sie rasch werden gefördert werden. Von der Basilica Julia sind bereits mehrere Pfeiler, welche die großen Bögen tragen, zum Vorschein gekommen; ja Canina's kundiger Blick hat in den Mauern eines an die abgerissenen Resti anstoßenden Hauses die Bögen des zweiten Stockwerks dieses prachtvollen Gebäudes entdeckt. Auch dann ist Hoffnung vorhanden, dieses Gebäude niedergerissen und das ganze Terrain eines so merkwürdigen Denkmals klar vor Augen gelegt zu sehen.

Bildwerke.

München. Album, gesammelt während des Feldzugs in Schleswig und gewidmet den preußischen Reglimentern, welche daran gefochten. Von L. Dietz. Ersten Heft, mit 3 Blättern: 1) General Wrangel in der Schlacht bei Schleswig; 2) die Eroberung des hannöverischen Generals v. Halkett aus großer Lebensgefahr in der Schlacht bei Bilschlau durch den preußischen Lieutenant Luck; 3) der Angriff der dänischen Truppen auf preußische Artillerie bei Hadby am 23. April 1848. (E. Malerei.)

Literatur.

München. Thiersch: Ueber ein in den Besitz des königl. Antiquariums übergegangenes silbernes Gefäß; mit einem Kupfertich des kostbaren Rands, eines dem Schmelztiegel entgegenen silbernen Bechers, mit Darstellungen aus dem Sagenkreise der Zerstörung von Troja. In den Abhandlungen der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften V. 2. S. 105 ff.

Mainz. Zeitschrift des Vereins für Erforschung der rheinischen Geschichte und Alterthümer in Mainz. 1. Band 3. Heft. 4. Mit Abbildungen.

London. R. Curzon: Visits in monasteries in the Levant. Verlag von Murray. Mit interessanten Nachrichten über die Kunstschätze der orientalischen Klöster.

Nekrolog.

London. Der Thiermaler Bateman ist, erst 35 Jahre alt, gestorben.

Nachrichten vom April.

Persönliches.

Dr. Layard, der berühmte Reisende und Alterthumsforscher, welcher das britische Museum mit einer so wichtigen Ausbeute von assyrischen Alterthümern aus den Ruinen von Nimrod u. s. w. bereichert hat, ist zum bevollmächtigten englischen Gesandtschaftssecretär in Konstantinopel ernannt, mit dem Auftrag, seine Forschungen in Mesopotamien fortzusetzen. Zu diesem Ende hat ihm der Verwaltungsrath des britischen Museums die, freilich ziemlich mäßige Summe von 3000 Pfd. St. zur Verfügung gestellt.

Während der Herrschaft des neuerlen Triumvirats in Rom hat der bekannte Archäolog Gennarose Campana einen Messerstich bekommen, welcher, obwohl er gegen die Brust geführt war, doch nicht lebensgefährlich ausfiel.

Ausstellung.

Stuttgart. Die wandernde Ausstellung des rheinischen Kunstvereins hat in diesem Jahre hier begonnen. Sie ist an Nummern reich, aber dem Inhalte nach liefert sie wenig Gutes. Wir werden in einem übrerheinischen Artikel darauf zurückkommen. In Hinsicht auf die politische Kunstfreiheit merkwürdig und für die Anwendung der Freiheit auf die verschiedenen Lebenskreise wichtig ist der Umstand, daß ein Bild des hiesigen Professors Kunige auf vorherige Drohungen, es zu zerstören, deßhalb entfernt werden mußte, weil es eine Huldigung alter Zwistten vor dem Sitz ihres Fehderen, des Königs Wilhelm von Württemberg, darstellt.

Versteigerung.

Paris. In einer von Herrn Warnecke veranstalteten Versteigerung alter Bilder aus mehreren Privatsammlungen wurde eine d. Familie von Doffo Doffi mit 2100 Fr., ein Künstler von Gerhard Dow mit 3080 Fr., eine Landschaft von Lazarin mit 2500 Fr. und die Klavierspielerin von Terburg mit 3505 Fr. bezahlt.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 22. Donnerstag den 14. Juni 1849.

Ideen zur Reorganisation der Akademien mit besonderer Beziehung auf die Akademie der Künste zu Berlin.

(Schluß.)

Als den dritten wesentlichen Punkt der amtlichen, öffentlichen Thätigkeit der Akademie betrachte ich das gesetzlich festzustellende Verhältniß derselben zu den über die Kunstinteressen entscheidenden Behörden der königl. Staatsregierung. Es muß nämlich, wenn der vollen und erfolgreichen Wirksamkeit der Akademie nach allen Seiten hin Vorschub geleistet werden soll, derselben statutarisch die Befugniß eingeräumt und zugeschrieben werden, bei allen Verwaltungsmaßregeln, welche die Künste betreffen, ihre Begutachtung abzugeben, sowie andererseits in Fällen von allgemeinem Gewicht für die Interessen der Kunst der Staatsregierung gegenüber die Initiative zu ergreifen und solche Maßregeln, die sie für den Flor der Künste erforderlich erachtet, nach reiflicher Berathung und in bestimmt formulirter Weise zu beantragen.

Man könnte sagen, es sey der Akademie eine solche Befugniß schon durch das allgemeine Petitionsrecht gegeben, und dieß ist von einer Seite betrachtet auch ganz richtig. Es muß indeß bemerkt werden, daß, wenn eine solche Betheiligung an den die Künste betreffenden Maßregeln der Regierung von vorn herein statutenmäßig unter den amtlichen Funktionen der Akademie aufgeführt und dem Ressort derselben zugeschrieben wird, die Wirksamkeit derselben in dieser Beziehung um vieles erfolgreicher und segensreicher werden muß.

Es hat eine solche Forderung ihre Berechtigung zunächst in dem Umstande, daß zur Zeit wenigstens[1] noch keiner anderen Körperschaft die Befähigung zu einer solchen Betheiligung an den die Kunst betreffenden Maßregeln der königl. Staatsregierung in dem Maaße beizuwohnen scheint, als einer aus freier Wahl ausgezeichneter Meister hervorgegangenen Genossenschaft, der man doch unbedingt die richtigste Einsicht in alle Angelegenheiten zuschreiben muß, welche die Kunst und ihre Ausübung im Staate betreffen.

Andererseits aber kann es bei den jetzt besolgten Verwaltungsgrundsätzen der Staatsregierung nur erwünscht seyn von einer innerlich so kompetenten und äußerlich so angesehenen und geachteten Korporation von Sachverständigen, wie die Akademie es ist, eine bestimmte Mitwirkung in allen die Kunst betreffenden Angelegenheiten zu gewinnen.

Ich freue mich, in dieser Beziehung die Worte eines einflußreichen und mit gewichtiger Thätigkeit auf diesem Gebiete der Verwaltung betrauten Mannes, der zugleich der Akademie selbst angehört, zur Unterstützung und Bestätigung meiner Ansichten anführen zu können. So spricht derselbe in einem an die Mitglieder der königl. Akademie gerichteten Schreiben seine Ueberzeugung dahin aus, daß, zunächst in Betreff der Reorganisation der Akademie selbst, die Behörde es nur mit Dank anerkennen wird, wenn derselben über diejenigen Punkte, wo ihre Bestätigung nöthig sey, ein vollständig durchgearbeiteter motivirter Entwurf von Seiten der Akademie vorgelegt würde. So spricht es derselbe mit eben so viel Bestimmtheit als tiefer Einsicht in die jetzigen, theils neugestalteten, theils neu zu gestaltenden Verhältnisse mehrfach aus, daß die Akademie vor allen dazu berufen sey, in Sachen der Verwaltung, welche die Kunst betreffen, wie z. B. in Bezug auf die der Kunst im Staatshaushalt anzuweisende Stelle und den für dieselbe gesetzlich festzustellenden Etat,[1] mit bestimmten, wohl berathenen und motivirten Anträgen bei der Staatsregierung hervorzutreten.

Soll nun aber der Akademie eine vorhabst erfolgreiche Wirksamkeit in dieser Weise zugeschrieben werden, so muß das amtliche Verhältniß derselben zu der königl. Staatsregierung eine gesetzliche Sanktion durch die Statuten selbst erhalten und in bestimmter Weise geschäftlich geregelt werden.

Einr solche auf beiden Seiten gleich wünschenswerthe Regelung dieses Verhältnisses, sowie die Herstellung einer dadurch erforderten Kommunikation zwischen der Akademie und der königl. Staatsregierung, läßt sich nun auf die einfachste Weise dadurch erlangen, daß von der Regierung ein Kommissarius ernannt wird, welcher durch diese Ernennung das Recht und die Befugniß erhält, denjenigen Sitzungen des Senates, in welchen Gegenstände von der hieher gehörigen Art zur Behandlung resp. Beschlußnahme kommen, mit berathender Stimme beizuwohnen, die etwa gewünschten Aufklärungen im Namen der Regierung zu geben, mit einem Worte die Regierung der akademischen Körperschaft gegenüber zu vertreten. Ein entscheidendes Votum bei etwaigen Abstimmungen über derartige Gegenstände kann der Regierungskommissarius natürlich nur in dem Falle ausüben, daß er der Akademie selbst als ordentliches Mitglied angehört.

Sollten vom Senat Behufs Bearbeitung solcher Gegenstände, die der Bestätigung der Staatsbehörden bedürfen, Kommissionen gebildet werden, so ist der Regierungskommissarius zu den Sitzungen derselben einzuladen und übt in diesen die oben angedeuteten Rechte aus.

Als eine offene Frage mag es betrachtet werden, ob von der Regierung in verschiedenen Fällen verschiedene Kommissarien zu ernennen seyen oder einem Kommissarius für eine gewisse Zeitdauer die Vertretung der Regierung in allen Fällen obliegen solle.

[1] Dieß ist in Bezug auf eine von der neugebildeten Künstlergesellschaft projektirte oberste Kunstbehörde gesagt, die, aus der freien Wahl sämmtlicher Künstler des preußischen Staates hervorgegangen, gleichsam als allgemeines Künstlerparlament betrachtet werden und zu einer sehr wohlgreifenden, ersprießlichen Wirksamkeit gelangen kann. Im Fall sich die Hoffnungen realisiren, die man mit der Bildung dieser Versammlung in verknüpfen berechtigt ist, so würde derselben die oben angedeutete Befähigung nicht minder beiwohnen. — Die Berathungen über diesen für die Zukunft der Kunst hochwichtigen Gegenstand sind noch nicht zum Schluß gediehen, weßhalb dennauch ein Weiteres darüber hier nicht beigebracht werden kann.

[1] Dieser Punkt, eine Lebensfrage für die Kunst, gehört zu den von der oben erwähnten Künstlergesellschaft in den Kreis ihrer Berathung aufgenommenen Gegenstände. Dem Vernehmen nach liegt derselbe auch der Akademie selbst zur Berathung vor.

Digitized by Google

Dieß und manches Andere würde die allgemeine Geschäftsordnung später festzusetzen haben; was wir bisher über die Einsetzung solcher Regierungskommissarien angeführt haben, sollte nur dazu dienen, um zwischen Regierung und Akademie eine mit keinerlei weiteren Prärogativen ausgestattete Mittelsperson zu gewinnen, durch welche vielleicht in der Folge mancherlei Hin- und Herschreiben, Referiren u. s. f. zum Vortheil der Kunst angelegenheiten selbst, theils abgekürzt, theils gänzlich umgangen werden kann.

Diese wenigen Züge mögen genügen, um das Bild einer frischen, lebenskräftigen Organisation der Akademien anzudeuten, wie sie von der Zeit gefordert zu werden scheint und wie sie diesen wichtigen Institutionen eine ausgedehnte, energische und segenreiche Wirksamkeit für alle Zukunft zu sichern verspricht.

Ob und wie alle angeführten Einzelheiten praktisch auszuführen seyen, mögen die Akademien selbst erwägen und, in Uebereinstimmung mit diesen, die vorgesetzten Behörden entscheiden. Zu den jetzt über diesen Gegenstand schwebenden Berathungen dringe ich diese Andeutungen als die Aeußerungen eines solchen herbei, der mit ganzer Hingabe der Kunstforschung zugewendet und den großen Interessen der Kunst dienend, auch da nicht ganz zurückbleiben wollte, wo es sich um die Reorganisation der wichtigsten Kunstinstitute und somit um die zukünftige Stellung und das Schicksal der Kunst selbst handelte.

Dr. Ernst Guhl.

Das sogenannte Schwert des Tiberius.

(S. Kunstbl. v. d. J. Nr. 1, S. 4.)

Als mir der Besitzer des eben genannten in Mainz am 10. August 1848 gefundenen Stückes im Herbste vorigen Jahres die erste Nachricht davon brachte, war es zuerst nicht meine Absicht, dasselbe nur in Augenschein zu nehmen, weil ich nicht anders vermuthete, als daß irgend ein antiquarischer Betrug hier obwaltete. Auf Herrn Geib's dringendes Ersuchen aber begab ich mich höchst ungläubig zu seiner Wohnung. Wie erstaunte ich jedoch, als mir hier ein Werk römischen Alterthums entgegentrat, das in seiner ganzen äußern Erscheinung sowohl, als nach genauester Prüfung des Ganzen und aller Einzelheiten alle Anzeichen der vollsten, entscheidensten Aechtheit an sich trug! Vier Tage lang hatte ich Gelegenheit, dasselbe zu untersuchen und zu bewundern. Männer, wie S. Boisserée und Welcker, begten nicht die geringsten Zweifel daran. Alle, die es damals hier in Bonn sahen, stimmten darin überein, daß, wenn dieses Werk nächst seyn könnte, es gar keine Kriterien für ächte und unächte Werke mehr gebe. Auch von andern Seiten, von Rom und Berlin kamen nach der später von unserm Verein von rheinischen Alterthumsfreunden herausgegebenen Lithographie theils unbedingt, theils bedingt abgegebene Erklärungen desselben Inhalts. Wir glauben demnach, daß die Kritik sich einstweilen bei diesem Resultate begnügen kann, und es nur Pflicht der archäologischen Hermeneutik ist, eine passende Erläuterung zu finden, die das Ganze in ein gehöriges Licht stellt.

Das Schwert, dessen Scheide von einer Seite, der Metallseite, ziemlich gebrechlich erhalten ist, während die andere, wo ein feines Holz dasselbe einfaßte, nur in einzelnen spärlichen Resten noch sichtbar ist und die vollständig angerostete Klinge noch sehen läßt, ist etwa 2 Fuß lang und mehrere Zoll breit. Die eine Seite der Scheide besteht aus einer silbernen zusammenhängenden Platte, welche oben und unten mit einer goldenen Reliefdarstellung, dazwischen mit goldenen Eichenkränzen, goldenem Mehrgehänge, beiderseits mit gleichen Ringen und genau in der Mitte mit einem silbernen etwas dickeren Medaillon mit einem Kopfe geschmückt ist. Das Nähere in Bezug auf die Maaße findet man in meinem zu Winckelmann's Geburtsfest am 9. December 1848 herausgegebenen Programm. Das obere Relief, das schönste des ganzen Schwertes, enthält vier Figuren, das untere einen Tempel und eine Figur. Die Eichenkränze sind, wie man deutlich erkennt, mit einem Stempel geschlagen. Möglich, daß selbst die andern torentischen Goldarbeiten des obern und untern Reliefs auf diese Weise gearbeitet sind; jedoch könnte man einen Fehler des untern Reliefs für eine Spur anderer Arbeit und freier Hand halten. Indessen ist mir dieses nicht wahrscheinlich. Vermuthlich war dieses Schwert nach das einzige, das zum Andenken eines so bedeutenden Sieges gearbeitet wurde. Auf einen wirklich erfochtenen Sieg weist entschieden das obere Relief hin. Hier schwebt eine leibhaftige Victoria mit einem Schilde, welches VIC(toria) AVG(usti) beschrieben ist, hinter einem stehenden Kaiser, der nach der Geschichtbildung zu urtheilen, sowohl als August wie als Tiberius angenommen werden könnte — beide gleichen sich nämlich auf den Münzen außerordentlich — der aber durch einen Schild, den er an seinem Throne mit der linken Hand hält, mit der Aufschrift FELICITAS TIBERI hinlänglich auf Tiberius selbst hinweist, als welcher auch der Kopf des Medaillons in der Mitte durch mehrere Kennzeichen erkannt werden ist. Diesem Kaiser bietet ein Feldherr im Panzer wieder ein Bildchen der Siegesgöttin zum offenbaren Zeichen, daß wieder von einem wirklichen Siege hier die Scene verstanden werden muß und im Hintergrunde steht eine breite gepanzerte bärtige Figur mit einem Helme und Lanze, die ich früher für Bulcan gehalten, die ich aber gegenwärtig für Mars Ulter ansehe. Die Gründe dazu findet man in dem nächstens erscheinenden 14ten Hefte unserer Jahrbücher. Der Tempel des untern Reliefs, in dem ein Siegesstandbild auf einem Kapitell in der Mitte unter einem Bogen steht, und mit türkische Ehrenringe an Stäben in den Seitenschiften hängen, weist entschieden auf die Wiedererlangung von verloren gegangenen Feldzeichen, signa recepta, hin. Wir kennen aber aus dieser Zeit des Tiberius — denn dahin gehört ja offenbar das Schwert schon wegen der Inschrift — nur zwei Gelegenheiten, wo solche signa recepta gefeiert werden konnten, das erstemal unter August, wovon Sueton Octav. 21. sagt: Parthi quoque et Armeniam vindicanti facile cesserunt, et signa militaria, quae M. Crasso et M. Antonio ademerant, reposcenti reddiderunt, obsidesque insuper obtulerunt. (Die Nachricht über die Geiseln bestätigt auch Velleius Paterculus II, 94.) Ferner vernehmen wir aus der Lebensbeschreibung des Tiberius, daß dieser durch Tiberius vermittelt wurde Tiber. 9: Recepit et signa quae M. Crasso ademerant Parthi. Vergl. Die Cassine LIII, 33. Endlich spricht auch das Monumentum Ancyranum von keinem eigentlichen Kriege mit den Parthern; sondern, während die vorher genannten Völker, Spanier und Dalmater, als besiegte Völker (devictis gentibus) bezeichnet werden, die in Folge dessen die Festzeichen wiedergaben, werden die Parther als solche nicht genannt, sondern mit einem restituere coegi wird ganz im Allgemeinen die Zurückforderung der Feldzeichen ausgedrückt (wie ja auch Sueton reposcenti sagt), welche die Parther abzuschlagen nicht wagten. Also ein eigentlicher Sieg ist damals nicht erfochten worden und schon um dieses Grundes willen kann unser Relief nicht auf die signa recepta der Parther gehen und der stehende Kaiser nicht August, der Feldherr nicht Tiberius seyn, da die zweimalige Erscheinung der Victoria, einmal als gegenwärtiger Siegesgöttin des Kaisers, dann das Bild in der Hand des Feldherrn zu sicher auf einen wirklich erfochtenen, reellen Sieg nothwendig gehen muß.

Mithin bleibt von signa recepta nur die Wiedereroberung im Jahr 16 n. Chr. der unter Varus verlorenen gegangenen Adler

Digitized by Google

denkbar. Der ſtehende Kaiſer iſt Tiberius, deſſen Glück damals ſchon ſprichwörtlich geworden war, der vor ihm ſtehende iſt Germanicus, ganz in derſelben Tracht, wie er auch ſonſt auf Gemmen und Münzen erſcheint. Tiberius' Kopf erkannten wir auch im mittleren Medaillon, und ſo mag immerhin dieſes Schwert den Namen des Tiberius tragen.

Schwieriger iſt die Beſtimmung der unten an der Spitze des Schwertes ſchwebenden amazonenhaften Frauengeſtalt, die bedeutend in der Arbeit unter der Schönheit des obern Reliefs ſteht. Sie trägt Art (bipennis) und einen kleinen Speer in den Händen. Am meiſten gleicht ſie der Darſtellung der Provinz Parthia. Eine Germania kann ſie nicht ſeyn. Gegenwärtig wird ſie für eine Roma Martia gehalten.

Intereſſant iſt, daß dieſes Schwert für die Geſchichte der Baukunſt ein neues Datum gibt. Ich habe ſchon in meiner Abhandlung auf den Tempel aufmerkſam gemacht, der einen Bogen im Giebelfelde enthält, mithin gleichſam eine Verbindung römiſchen Bogenbaus mit griechiſchem Giebelbau zeigt, und habe auf Provinzialmünzen dieſe merkwürdige, bisher nicht beachtete Erſcheinung von Hadrian an und noch unter Diocletian in Spalatro nachgewieſen. Mehr Beiſpiele werde ich in den Jahrbüchern geben. Durch dieſes Schwert wird es offenbar, daß man ſchon unter Tiberius ſo baute. Endlich muß ich auf das doppelte Vorkommen der Ringe am Wehrgehänge zu beiden Seiten aufmerkſam machen, das durch die von Graßſteinen auf die Tafel aufgenommenen Schwertſcheiden beſtätigt wird.

Möchte ein deutſches Muſeum oder eine fürſtliche Waffenſammlung dieſen koſtbaren, auf Deutſchlands Geſchichte bezüglichen Schatz retten! Es wäre eine Schande, wenn dieſes höchſt ſeltene Stück wieder nach England wanderte.

Bonn, 24. April 1849. Prof. L. Lerſch.

Dr. Martin Luther,

in bildlichen Darſtellungen von Guſtav König ꝛc.

Hamburg. Rud. Beſſer.

Zweite Lieferung.

Man könnte ſagen: König bleibt ſich in dieſer zweiten Folge ſeinen Kompoſitionen vollkommen gleich; es iſt aber nicht wahr: er hat ſich übertroffen! Mit jedem Schritt, den er neben Luther hergeht, wird er freier, friſcher, kräftiger; die Geſtalten und Handlungen werden immer lebendiger, die Zeichnung ſelbſtſtändiger: kurz, er wächſt mit der Geſchichte, die er ſchildert. Nur in der techniſchen Ausführung iſt eine kleine Ungleichheit bemerklich, die wohl in Zukunft vermieden werden kann. Sie ſtimmt das Blatt 19 mit ſeinen ſcharfen Strichlagen und ſeiner geringen Wirkung nicht ganz zu dem markigen Vortrag, der im Ganzen vorherrſcht.

Das erſte Blatt (16) zeigt den kühnen Mönch, wie er ſeine Theſen an die Kirchenpforte anſchlägt. In Nebenbildern iſt Tetzels Ablaßkram und die Begeiſterung der Wittenberger Studenten geſchildert. — Im zweiten (17) kniet Luther zu Augsburg vor dem päpſtlichen Legaten Kardinal Cajetan, der — aber erfolglos — Widerruf vom Reformator verlangt. Luther hat dabei einen Schutz an ſeinem Freund Staupitz, deſſen Rath ihn auch (wie in einem Nebenbilde zu ſehen) zur eiligen nächtlichen Flucht aus Augsburg bewog. — Im dritten Bild (18) iſt der Kampf zwiſchen Luther und Eck in Leipzig dargeſtellt. Dieß iſt unbedenklich eines der ſchönſten Blätter, ein hiſtoriſches Bild im vollen Umfange des Worts. Rechts Luther, die ganze Geſtalt ſichtbar, tiefbewegt und doch frei, jede Linie ein Prophet, ihm gegenüber Eck, jedes Wort mit ſcharfem Verſtand aufnehmend und mit Klugheit zur Brücke von Angriffen benutzend; die ſächſiſchen Fürſten haben zwiſchen den Kämpfern Platz genommen und Herzog Georg ſteht ziemlich unwillig auf den evangeliſchen Streiter her, neben welchem in tiefem Sinnen Melanchthon Platz genommen und Carlſtadt unruhig in Büchern ſucht nach Hilfstruppen für Luther, die dieſer nicht braucht. Zuhörer ringsum. Es iſt ein reines Ebenmaß von Ruhe und Bewegung in dieſer Kompoſition, eine ſo glückliche Verwendung aller künſtleriſchen Mittel, daß wir den Eindruck einer großen Verſammlung haben und doch nur wenig Figuren zählen; es iſt eine ſolche Mannigfaltigkeit der Charaktere und Wahrheit des Ausdrucks, daß wir glauben, wenigſtens lebensgroße Geſtalten vor uns zu haben, und es erreicht doch noch ſeine die Höhe von zwei Zoll! — Nun (Blatt 19) verbrennt Luther die päpſtliche Verdammungsbulle und die Decretalen. — Dann wird er geſchildert als Mann des Volkes (Blatt 20), indem er unter allgemeinen Begrüßungen in Worms einfährt zum Reichstag. Dieſem Blatt folgt ein ſehr ſchönes (21): Luther in einſamer Zelle ſtärkt ſich im Gebet zu ſeinem ſchweren Gang in die Reichsverſammlung; und ein zweites Bild auf demſelben Blatt zeigt ihn uns auf dieſem Gange, wobei der Ritter Georg von Frundsberg ihm Muth zuſpricht. — Nun folgt (22) der Reichstag, vor welchem Luther die unvergänglichen Worte geſprochen, die die Reformation unwiderruflich gemacht. Nach dieſem Bilde kommt wieder eines der ausgezeichnetſten der Sammlung. Nr. 23 zeigt den Ueberfall Luthers auf ſeiner Heimkehr vom Reichstag. Unübertrefflich wahr iſt das Ereigniß dargeſtellt und die Betheiligung und Empfindung jedes Einzelnen unverkennbar ausgedrückt; auch das Landſchaftliche iſt ſo geſchickt und ſo wirkſam angeordnet, daß man den Künſtler auch an dieſer Stelle als Meiſter ehren muß. — Nun kehren wir auf der ſtillen Stube der Wartburg ein, wo „Ritter Görg" bei Gottes Wort ſitzt, um es dem Volk in ſeiner Sprache zu geben. — Auf dem letzten (25) Bilde ſehen wir Luther (durch Carlſtadts Verkehrtheiten aufgereizt) die Wartburg verlaſſen. In zwei obern Bildchen iſt die hübſche Anekdote von den Baſler Studenten dargeſtellt, die im Gaſthof zum Bären in Jena den Ritter Görg kennen lernen und ſeine Gaſtfreundſchaft bewundern und kurz darauf denſelben Ritter Görg als den Dr. Martin Luther bei Melanchthon in Wittenberg wieder finden.

König hat das Epiſche, was in der Geſchichte der Reformation liegt, ſo klar erfaßt, daß man auf der Bewegung der Zeit bei ſeinen Bildern gar nicht gelaſſen wird; aber mit der ihm eignen Darſtellungsgabe macht er jede Scene zum Theil eines Dramas. Eine glückliche Behandlung hiſtoriſcher Stoffe iſt mir nicht bekannt, eine vollkommnere der Reformationsgeſchichte eine gewiß unlösbare Aufgabe. cf.

Kupferſtich.

Die Heirathsvermittelung. Gemalt von Karl Hübner. Geſtochen von Fr. Oldermann. Der ſchleſiſche Kunſtverein ſeinen Mitgliedern, 1848.

Ein großes Blatt von 12½ Zoll Höhe und 22 Zoll Breite. Eine Kompoſition des Meiſters, der durch ſeine großen tendenziöſen Bilder einen ſehr bekannten Namen erworben hat, bisſmal ſcheinbar eine einfache Genreſcene. Es iſt das Innere eines Förſterhauſes. Der alte biedere Förſter ſitzt verdrießlich am Tiſch, gegen das Fenſter; der junge Schulmeiſter hat um ſeine Tochter angehalten; er möchte gern Nein ſagen und ballt die Fauſt vor ſich hin, aber die Mutter, die den künftigen Schwiegerſohn an der Hand hält, wird die Sache mit ihrem klugen Zureden ſchon ins rechte Gleis bringen; die Tochter lauſcht beſeeligt im Hinter-

Digitized by Google

gemeinde. Die Gestalten stehen etwas vereinzelt neben einander, doch sind sie voll ausgeprägten Charakters, der unser Interesse lebhaft fesselt. Wie kennen diese Naturen, es sind Verwandte von denen, die uns aus Berthold Auerbach's Dorfgeschichten in der Erinnerung leben; und wie in Auerbach's Geschichten, so gewinnt ihr Zusammensein auch hier Bezüge, die wieder über die schlichte Situation der Gemeindlichen hinausgehen. Der alte Förster ist der Repräsentant derber selbständiger Volksnatur. Der Eidam ist ihm nicht recht, weil er Kniehosen und schwarze Strümpfe und Schnallenschuhe und keine Büchse trägt. Aber die Sache wird sich finden, sie werden doch zusammen ihre Wege gehen. Der Bursch steht resp. seines patriarchalischen Unterthänigkeit sehr fest auf seinen Beinen; sein Gesicht, augenblicklich zweifelsucht, trägt im Uebrigen ein sehr entschiedenes Gepräge, das sich, einmal aufgeregt, zu harter Leidenschaft entwickeln dürfte. Er wird ein starker Fürsprecher für die Angelegenheiten der Landgemeinde werden. Aber, wie in dem Kopfe des Alten keine sonderliche geistige Tiefe, so ist auch in seinem etwas Befangenes, Beschränktes. Er wird in den Kämpfen der Zukunft nicht siegen, und das Stück wird muthmaßlich, gerade wie es Auerbach liebt, mit einer Auswanderung nach America schließen. — Sollte ich hiermit etwas zu weit interpretirt haben, so spricht es doch immer für den geistigen Gehalt einer Kunstwerkes, wenn man sich zu solchen Erklärungen angeregt findet. Schade nur, daß das Mädchen dem Beschauer nicht auch ein nunhaftes Interesse einflößt! man vermuthet ein lebhafteres Band von dem jungen Schulmeister zu dem alten Förster hin, als rücksweis zu dessen Tochter. — Der Stich, wie es scheint, ist in Aquatinta ausgeführt, im Einzelnen der geschabten Manier sehr ähnlich. Er ist mit Sorgfalt und mit lebendigem Eingehen in das Charakteristische durchgearbeitet. Daß die Lichter hie und da etwas flüchtig Springendes haben, überseht man gern; in der Totalwirkung wäre etwas mehr Ruhe zu wünschen. Jedenfalls wird das Blatt den Freunden solcher Darstellungen eine willkommene Gabe seyn. **F. K.**

Nachrichten vom April.

Akademien und Vereine.

Berlin. Am 3. April brachte in der Versammlung der archäologischen Gesellschaft Prof. Panofka neue Erklärungen alter Bildwerke in Vorschlag. In dem albanischen Relief (Zoega t. I. Münter II. VII. 76.) erkennt er Here und den Klub Jnachos vor dem thronenden Zeus Beschwerde führend und Hülfe erbittend, weil Poseidon aus Rache, daß die Flußgötter, im Streit der Here und der Poseidon um Argos, bieser den Sieg zuerkannt, ihnen alles Wasser entzogen hatte, mit Ausnahme der Quellen von Lerna (Paus. II. XV., 5. XX. 5. Vergl. II. XXII. 5.), durch welchen letzteren Umstand die Gruppe des im Rücken der genannten Gottheiten, gegenüber der Amymone, stehenden Poseidon motivirt und die Einheit des Lokal's von Argolis gewonnen wird. Prof. Welcker sah Dinge, welcher gegenwärtig war, äußerte jedoch das Bedenken, dieser Mythos sey nur lokal und gewiß nicht alt, da weder Pindar noch sonst einer der Dichter ihn erwähnen. Hierauf deutete Panofka das, Jkarios und Erigone von Gerhard (Etruskisch. u. Gest. d. t. Mus. Taf. X. 3. 4.) benannte Basrelief auf Amphitryon, König von Attika, dessen Typrist und Kantharus durch die Sage gerechtfertigt wird, er habe die Mischung des Weines mit Wasser erfunden, und deßhalb dem Dionysos Oethios und den Nymphen zwei Altäre errichtet (Eustath. ad Hom. 1843 161.), und auf seine Gemahlin Kanake, welche mit Besiehung auf ihren Namen (mit Κυσίχυτρα und Κηρύκειον zusammenhangend), der Besiehung, wie den Attributen der Demeter und Phiale zufolge, der Weinsichenkin Hebe entspricht. Die Beschiedenheit der somit über das Bild obwaltenden Ansichten wird noch dadurch vermehrt, daß Prof. Welcker die Nothwendigkeit läugnete, einen attischen König darin zu erkennen, indem der Thyrsusträger, Akmeleit Dionysos selbst, und auch die Kuh, neben ihrer attischen Lokalbedeutung, als sentenziöses Weihgeschenkbild, hier ungebraucht seyn können. In diesem Sinne wurde die Verwechselung des um die Beine des ungeblichen Dionysos nachlässig geschlungenen Peplos als Andeutung herausstehen Zustandes auch von Prof. Forchhammer aus Kiel, welcher der Versammlung gleichfalls beiwohnte, gebeilt und erörtert. Die dem Weingott gereichte Schale wäre demnach mit Wasser gefüllt zu denken. Auf einem dritten Monument, einer Trinkschale des Nikosthenes, bisher als „Jäger, Jagd und Wilde“ erklärt (Gerhard Trinksch. u. Gef. d. t. Mus. Taf. I. 1. 2.), wies Herr Panofka den Jäger Orion nach, in Verbindung mit dem dreimaligen Pflügen des Ackers, das erstemal, wenn der Winter herannaht, das zweitemal im Frühling, das drittemal bei Sommers Anfang (Hesiod. Opp. et D. v. 50. 462. Hom. Il. XVIII. 542. Virg. Georg. I. 43. Tertiatio dei Varr. I. 24.); die sechs Rehe werden bei solcher Voraussetzung auf den Einen Hundjger Anfangen den Plejaden verglichen. Herr F. Ranke setzte seine Bemerkungen zu Gerhard's „Trinkschalen und Gefäße des königl. Museums“ fort, und zwar erklärte er (Taf. XI. XII.) unter allgemeiner Zustimmung den bei der Darstellung der Helena durch Paris, bisher Menelaos benannten bärtigen Mann nicht etwa für einen, die Flucht beschädigenden und den Einsprung der verfolgenden Feuren abwehrenden Freund und Reisegefährten des Priamiden, etwa wie Herr Welcker mit Bezug auf die Kypreen bemerkte, Aeneas. Einem fernern Einsprung Herrn Ranke's gegen die Annahme einer Mennone in der Antiwerk, auf der Außenseite einer andern Trinkschale (Gerhard a. a. O. Taf. D.) trat Herr Welcker, Gerhard's Erklärung in Schutz nehmend, entgegen.

Denkmäler.

Paris. Die Direktion der schönen Künste hat, nachdem auf eine erste Aufforderung vom 1. August 1845 keine Preisbewerbung stattfinden konnte, einen neuen Konkurs für das Denkmal ausgeschrieben, das die Republik dem Andenken des Geschichtschreibers Aurist, Denis August Affre, in Notre-Dame errichten läßt. Die Bewerber haben das Modell einer Statue des Prälaten zu liefern, von der Größe von wenigstens 2 Metre 20 Centimeter, so daß das ganze Monument 4½ Meter nicht übersteigt. Das Fußgestell soll mit Basrelief verziert seyn und diese zwei Inschriften haben: «Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis. Puisse mon sang être le dernier verse.» Die Modelle sind vom 15. Oktober bis 1. November in der Nationalschule der schönen Künste niederzulegen. Da die von der Nationalversammlung bewilligte Summe von 30,000 Fr. ausschließlich zur Anschaffung des Denkmals bestimmt ist, so haben die Bewerber auf keine Entschädigung Anspruch zu machen.

Bauwerke.

Ulm. Seit einiger Zeit zeigt sich eine Besorgniß erregende Erschinung am Gewölbe des Mittelschiffes unserer Münsterkirche, indem hier die meisten Gewölbekappen von der Sargwand des Mittelschiffs sich getrennt haben und ein Hauptriß sichtbar ist. Dem Baumeister Thrän steht in diesem Punkte die Lösung einer schweren Aufgabe bevor; seine Freunde hoffen, daß er sie auf befriedigende Weise zur allgemeinen Beruhigung lösen werde.

Paris. In dem alten Schlosse von Pierrefonds, das, von 1813 an der Krone angehörig, im vorigen Jahre Staatseigenthum geworden ist, wurden auf Anlaß der zur Herstellung unternommenen Bauarbeiten wichtige kunsthistorische Entdeckungen, vornämlich an der Kapelle gemacht, die vom Ende des 14ten Jahrhunderts kommt, und von einer ausgezeichnet schönen Architektur ist. Man hofft, daß auf Kosten der Regierung weitere um ergiebigere Nachforschungen werden veranstaltet werden.

Wichtiges Werk für Architekten, Künstler, technische Schulen &c.

Im Verlage von Riegel u. Wießner in Nürnberg ist erschienen:

Die kleine **Altdeutsche** (Gothe) oder Grundzüge des altdeutschen Baustyles. Zum Handgebrauch für Architekten und Steinmetzen, besonders für technische Lehranstalten bearbeitet von **C. Heideloff.** 1. Kurs mit 22 Kupfertafeln. Gr. 8. im geh. Umschlag geheftet. 1 Thlr. 6 Ngr. oder 2 fl.

Drei Kurse werden das Ganze bilden, der zweite und dritte dem ersteren bald folgen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 23. Donnerſtag den 21. Juni 1849.

Raphael von Urbino als Baumeiſter in Rom und Florenz.

Von Kühlen.

Einer meiner römiſchen Freunde, Herr Carlo Pontani, aus der Familie des berühmten Giovano Pontani von Orvieto, gab vor drei Jahren ein intereſſantes Werk heraus, wozu er den ausführlich erklärenden Text und die Zeichnungen geliefert, auch die meiſten der letzteren, ſelbſt in Köpfen geſtochen. Es hat den Titel: Opere architettoniche di Raffaello Sanzio, incise e dichiarate del Architetto Carlo Pontani. Roma 1845. — 36 Kupfertafeln in gr. Folio ſtehen in Beziehungen zu den verſchiedenen Bauwerken, welche Raffael in Rom und Florenz ausführte. Einige davon, welche man bis jetzt für zweifelhaft gehalten, erklärt Pontani mit guten und geſunden Gründen, als von dem großen Meiſter herrührend.

Da die Bauwerke Raffaels bedeutender und zahlreicher ſind, als man anzunehmen pflegt, auch nicht alle gekannt ſind, ſo geben wir hier das Verzeichniß derſelben, mit einigen Anmerkungen begleitet, die ſchon früher in lebhaften Unterhaltungen mit dem Verfaſſer der damals noch nicht beendeten Arbeit, ausgeſprochen wurden. Das Werk ſelbſt empfehlen wir allen Männern vom Fach und denen, welche die Kunſt und den Meiſter lieben.

1.

Casa Bartolini in Firenze di Baccio d'Agnolo imitata di Raffaello.

Seite 1. Fece (Baccio) in sulla piazza di S. Trinita un palazzo a Giovanni Bartolini, il quale è dentro molto adornato; e perchè fu il primo edificio quel palazzo, che fusse fatto con ornamento di finestre quadre, con frontespizj, e con porte le cui colonne reggessino architrave, fregio e cornice, furono queste cose tanto biasimate da' fiorentini con parole, con sonetti, con appicarvi fitte di frasche, come si fu alte chiese per le feste, dicendosi che aveva più forma di facciata di tempio che di palazzo, che Baccio fu per uscir di cervello. Casi il Vasari nella di costui vita.

Dieſes Haus, von dem tüchtigen Bau- und Zimmermeiſter Baccio d'Agnolo, trotz des Tadels ſeiner Zeitgenoſſen, eines der ſchönſten in Florenz, woran doch kein Mangel iſt, ſoll nach der breiten Entwickelung Pontani's den Einfluß beweiſen, den der ältere Freund und Lehrer auf den jüngern ſtrebenden Raffael und auf ſeine Manier im Bauen ausübte. Der Palazzetto Bartolini iſt jetzt als Hotel du Nord bekannt. Beſchämt geſteht man es ſich, daß man in den Bauten des Cinque- und Seicento in Italien mehr Geiſt, Schönheitsſinn und Studium der Alten, vor allen Dingen aber mehr Originalität, gewahrt, als in denen aller andern Länder, jener und der jetzigen Zeit. Das beſprochene Gebäude war damals modern und iſt es noch, wenn man unter dem Begriff modern einen verfeinerten Geſchmack und die höchſte Eleganz verſteht, aber die Zeitgenoſſen Baccio's begriffen ihn und ſein Werk nicht und beſchimpften beide, wie uns der treffliche Giorgio von Arezzo erzählt. Raffael modernſirte in dieſem Sinne die alte Malerkunſt und brachte ſie zu einer Entwickelung, die vor und nach ihm nicht erreicht wurde. In der Baukunſt wendete er ſich zu den Fortſchritten des Baccio d'Agnolo und ſpäter in Rom zu denen des Bramante, vor allen aber zu den Alten, deren Werke er in ihren Trümmern nicht allein zeichnete, ſondern in allen ihren Theilen maß und in ihrem innerſten Weſen in ſich aufnahm.

Raffael verbrachte ſeine Feierſtunden mit andern ſtrebenden Genoſſen in der Bottega des Baccio in dem noch erhaltenen Hauſe Via delle ruote Nr. 5817, wo er von dem praktiſchen Meiſter viel gelernt haben mag, wie ich es in einem andern Aufſatze, „Zum Leben Raffaels von Urbino," ausführlicher beſprochen. (S. Allg. Preuß. Staatsz. 1845. Nr. 331—32.) Und ſo möge uns hier das Haus der Bartolini als paſſende Einleitung zu den Bauten unſeres großen Künſtlers dienen. (S. Seite 1. Platte 1.)

2.

Tempio dipinto nello sposalizio di Nostra Donna.

Mit 21 Jahren, ehe er noch in Florenz, aber ſchon ſelbſtſtändig aus der ſtrengen und tüchtigen Schule des Pietro Vannucci di Città della Pieve ausgetreten war, malte Raffael für eine Kirche in Città di Caſtello jenes liebliche Bild der Vermählung Maria's, jetzt Perle und Zierde der Brera in Mailand. Ein rundes Tempelchen mit Kuppel und Portikus, auf eine zierliche Weiſe, im Hintergrunde der Tafel in Perſpektive geſetzt, deutet die Fortſchritte an, die der junge Mann ſchon damals in der Schule ſeines Vaters in Urbino und in der ſeines Meiſters in Perugia, in dieſer der Architektur ſo verwandten Kunſt gemacht hatte. Als aber der junge Maler von Urbino an jener Tafel arbeitete und zugleich ein großes Altarbild, „Chriſtus am Kreuze," von mehreren andern Heiligen und Engeln umgeben (früher in der Galerie des Kardinals Feſch, jetzt bei Lord Ward), im Auftrag einer Kirche, oder der damals in Città di Caſtello herrſchenden Familie der Vitelli, angefangen hatte, lebte in einem Kloſter jener Stadt Fra Luca Pacioli, ein ſehr erfahrner Lehrer und Meiſter der Geometrie und Perſpektive, und von ihm, der ein gelehrtes Werk über jene Grundbedingungen der Baukunſt herausgegeben, hat Raffael wahrſcheinlich (wie es auch Pungileoni und Vermiglioli glauben) die mathematiſchen Wiſſenſchaften, die er ſchon als Knabe von den Meiſtern, welche in Dienſten des Herzogs Friedrich von Montefeltro den ſchönen Palaſt in Urbino bauten, praktiſch ausüben ſah, erlernt. — Wir benützen dieſe Gelegenheit, um über das höchſt ſeltene Buch des Fra Pacioli, den Vaſari einen anmaßenden und ſtolzen Mönch nannte, etwas Näheres zu ſagen. Es hat den Titel:

Divina proportione, opera a tutti gli ingegni perspicaci e curiosi necessaria, ove ciascun studioso di philosophia, prospectiva, pictura, sculptura, architectura, musica, e altre mathematice, suavissima, sottile e admirabile doctrina conseguira e delecterassi, con varie questioni di secretissima scientia.

Digitized by Google

M. Antonio Capella eruditiss. recensente. A Paganius Paganinus characteribus elegantissimis accuratissime impr-primebat. — Eccellentissimo Rei publicae Florentinae principi perpetuus D. Pietro Soderini. Frater Lucas Patiolus Burgensis Minoritanus St. Sacrae Theologiae professor. F. D. Venetiis. V Idus Juny MDVIIII. Sämmtliche Holztafeln, über 100, das große Alphabet ausgenommen, sind von Leonardo da Vinci, in dem Zeitraume von 1496—99, als er in Mailand in Diensten des Herzogs Luigi Maria Sforza war, eigenhändig in Holz geschnitten, wovon weder Adam Bartsch noch Andere gesprochen. Der Verfasser dieses besitzt ein Exemplar mit Namenseinzeichnung und Noten von d'Agincourt. Preis bei Antiquar Petrucci, Corso in Rom, 28 Scudi.

3.

Prospetto della casa che Raffaello si fece in Roma.

Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae extructum.

(Da antica Stampa impressa nel 1549.)

Ueber die eigentliche Wohnung des großen Mannes, die er sich unter der Leitung Bramante's, kurz vor dessen 1514 erfolgtem Tode, im Borgo nuovo, damals nach Papst Alexander VI. (Borgia) Via Alessandrina genannt, erbaute und die leider nicht mehr existirt, waren wir so lange im Ungewissen, bis Pentani jenen seltenen Kupferdruck, mit der oben angeführten Unterschrift, in der Bibliothek des Fürsten Corsini auffand und darauf seine wahrscheinliche Meinung gründete, daß jenes Gebäude, auf der Stelle des jetzigen, unter Sixtus V. erbauten Palastes Accoramboni gestanden hat und daß eine Stelle von der Ecke des Opus rusticum (Bosse) zu ewigem Andenken an den seltenen Geist davon stehen geblieben. Vasari sagt im Leben des Lazzare Bramante: fece fare in Borgo il palazzo che fu d. Raffaello da Urbino lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, casa molto bella e invenzione nuova del fare le cose gettate. Und anderswo: Fece fare il palazzo che fu di Raffaello da Urbino lavorato di mattoni etc. etc. etc., wornach man sogar den Bramante für den Architekten halten könnte; aber im Leben Raffaels, wieder auf dieß Gebäude zurückkommend, sagt Vasari ausdrücklich: fece (Raffaello) murare un palazzo a Roma in borgo, il quale Bramante fece condurre di getto. Dieser Palazzette, das Wohnhaus Rs., worin er die sechs letzten Jahre seines kurzen Lebens »non da pittore ma da principe,« wie Vasari sagt, lebte, hatte nur zwei Stockwerke, wovon im Erdgeschosse ein opus rusticum, der Haupteingang und vier nach römischem Gebrauche zu Botteghe und dergleichen bestimmte Gewölbe waren. Das obere Geschoß bestand aus 5, von 12 gefluppelten dorischen Säulen geschiedenen und mit Balustraden geschlossenen Fenstern. Das Ganze sah dem, auch von ihm bei San Andrea della valle erbauten Palaste Baffarelli, jetzt Videni, worin Karl V. bei seinem Aufenthalte in Rom wohnte, sehr ähnlich.

Celio Calcagnini besuchte den unsterblichen Künstler dort, nicht lange vor seinem Tode, und hat uns darüber einen schönen, lateinisch geschriebenen Brief an seinen gelehrten deutschen Freund Jakob Ziegler hinterlassen, worüber wir im Kunstblatt von 1844 Nr. 46 berichtet und die Uebersetzung jenes Schreibens mitgetheilt haben. Wo Raffael die sechs andern Jahre seines in Rom verbrachten Lebens gewohnt, haben wir bis jetzt nicht erforschen können, wie denn auch der Besitz seiner Villa, jetzt im Park des Fürsten Borghese, nicht durch Zeugnisse zu erweisen ist. Ueber das trefflich erhaltene Haus des Giovanni Santi in Urbino, worin Raffael das Licht der Welt erblickte, um selbst ein glänzendes in der Kunst zu werden, wird an einer andern Stelle berichtet.

4.

Tempio a Santa Maria in Domnica [illegible] la Navicella.

Papst Leo X. als Kardinal Giovanni di Medici, Protektor der auf dem Monte Celio gelegenen Kirche, ließ Façade und Portikus davon 1513 durch Raffael erneuern und ein antikes Schiffchen in Marmor, wovon sie ihren Namen führt, auf dem Platze davor aufrichten. Auf dem äußern Fries liest man: Divae Virgini Templum In Domnica Derutum. Joh. Medices Diac. Card. Instauravit. Im Innern derselben ist ein Fries unter dem Gebälke von seinen Schülern Perino del Vaga und Giulio Romano gran in Grau gemalt. Mit andern seiner Bauten verglichen, erkennt man den Styl des Meisters auf den ersten Anblick.

5.

Prospetto del palazzo di Monsignor Branconi detto dell' Aquila.

Dieses Gebäude stand, eine Insel formend, auf der Piazza Rusticucci der Peterskirche gegenüber. Il Priorato di Malta genannt, wurde es demolirt, als Lorenzo Bernini unter Alexander VII. (Chigi) den großartigen Säulengang, der das Colosseum umschließen könnte, erbaute. In der Tradition hatte dieser Palazzette immer für die Wohnung des großen Künstlers gegolten, bis uns Pentani bewiesen, daß derselbe sie für Monsignore dell' Aquila erbaute, wehhalb auch, als Anspielung auf den Namen des Besitzers, das Wappenschild Leo's X. zwei Adler zur Seite hatte. Pentani hat zuerst die Stelle nachgewiesen, wo die Wohnung des Urbinaten stand, und den Abdruck ihrer Abbildung aus der Bibliothek Corsini bekannt gemacht. Monsignore Branconi war einer der Testaments-Exekutoren Raffaels, wovon das Aktenstück leider nicht mehr existirt, da vor Sixtus V. die treffliche Einrichtung der Notariatsarchive, in denen man die interessantesten Papiere findet, in Rom nicht eingeführt war. (Z. B. das Testament der Vittoria Colonna und so manches Andere.)

Mehrere bedeutende und anziehende Gebäude, unter andern das Haus, welches Raffael seinem Landsmanne Battiferri von Urbino, dem Vater der berühmten Dichterin Laura Ammanati, baute, mußten dem Säulengange des Cavaliere Lorenzo Bernini, der ein unbarmherziger Niederreißer war, weichen.

Auf der Außenseite des Hauses von Battiferri hatte Raffael durch einen seiner Schüler, wahrscheinlich Polidoro di Caravaggio, eine Cyklopenwerkstätte, grau in Grau, als Anspielung auf den Namen seines Freundes, malen lassen. Ein schöner Gebrauch, der im 16ten Jahrhundert häufig vorkommend, jetzt erloschen ist. Im Rom zeugen mir noch einige alte Häuser davon, unter andern Palazzo Maffime und der schöne Fries des Polidoro, Apollo und Niobe mit ihren Kindern, in der Via della maschera d'oro. Tizian und Giorgione selbst waren nicht zu vornehm zu solchen Arbeiten.

6.

Facciata di chiesa, disegno attribuito a Raffaello ed imitazione del medesimo a misura di S. Lorenzo a Firenze.

In dem Werke von Cregat und gestochen von le Comte befindet sich das Facsimile einer, von Raffael aus freier Hand mit der Feder gezeichneten Kirche, mit großen Thürmen zu beiden Seiten.

Es war eine Lieblingsidee von Leo X., den Bau von San Lorenzo, die Grabstätte der Familie Medicis und von ihr gebaut, namentlich die fehlende Außenseite zu vollenden, und so reiste er bald nach seiner Erwählung zum Papst 1514 mit einem großen Gefolge, unter dem sich auch Raffael befand, nach Florenz.

Digitized by Google

Buonarroti kam auch von Carrara dahin und beide Künstler erhielten Aufträge von Leo, Entwürfe zu diesem Zweck zu machen. Pontani sucht nun zu beweisen, daß die oben angedeutete Zeichnung dazu gehört habe, und theilt uns davon eine Kopie und eine von ihm ausgeführte Zeichnung im Sinne Raffael's mit.

7.

Prospetto e dettagli della casa in Borgo di S. Pietro a Roma.

Zur Seite der Stätte, wo der Meisters Wohnung gestanden, steht man ein schönes, solides, von ihm erbautes Haus mit drei Stockwerken, welches dem Leibarzt (archiatro) Leo's X., Giacomo di Brescia, gehörte. Das Wappen des Papstes, le palle de' Medici, befand sich über der Thüre, und auf der Seite des Hauses folgende jetzt nicht mehr lesbare Inschrift: Leonis X. Pont. Max. Liberalitate Jacobus Brixianus Chirurgus Aedificavit. — Gegenüber auf der Ecke des Palazzo degli Convertendi, worin vor der Zeit Raffaels die Königin Carlotta von Cypern gewohnt und worin der Maler seine Transfiguration malte, sieht man noch das in Stein gehauene Wappen Alexanders VI. Borgia, famosen Andenkens, mit der alten Benennung der Straße: Via Alessandrina. Julius II., der seinen Vorgänger auch noch im Tode haßte, veränderte den Namen in den jetzigen, Borgo nuovo.

8.

Loggia e stalle così dette negli orti Chigiani alla Longara in Roma.

Die große Loggia am Tiberfluß, im Garten des Agostino Chigi, worin der reiche Sienefer dem Medizäer Papst Leo X. ein prachtvolles Mahl zubereiten und die dabei verbrauchten silbernen Gefäße, Schüssel, Becher, Bestecke u. s. w. in den dicht vorbeifließenden Strom, in die auf dem Grunde desselben ausgebreiteten Netze werfen ließ, hat von jeher für ein Bauwerk Raffael's gegolten, und dafür muß man sie auch an der ihm eigenthümlichen Manier erkennen. So auch die ehemals nach der Straße der Longara zu gelegenen Ställe, von denen mir mein verewigter Freund Vincenzo Camuccini, der bekannte römische Maler, erzählte, daß er sie abreißen gesehen und immer für Werke desselben Meisters gehalten habe. Auf diese nun, mehr aber auf innere architektonische Gründe, fügte Pontani seinen sehr gut durchgeführten Beweis, daß das mitten im Garten stehende Casino des Agostino Chigi (nach dem spätern Besitz der Familie Farnese jetzt die Farnesina genannt) nicht, wie man es bis jetzt fast allgemein angenommen, von dem dabei nur mit der Ausführung beschäftigten Gehülfen und Freunde, Baldassarre Peruzzi, sondern von Raffael, der alle künstlerischen Aufträge Agostino's besorgte, selbst erbaut sey. Da ich diese Meinung hegte, so lange ich das schöne Gebäude kenne, und sie selbst gegen die frühere Pontani's, daß die Architektur von Peruzzi sey, vertheidigen mußte, so war es mir erfreulich, mich mit ihm auf gleichem Wege freundlich zu begegnen. In Wahrheit ist die Manier des Peruzzi auch bedeutend von der breitern und mehr auf Bramante ruhenden des Raffael verschieden. Sonderbar läßt es, anzunehmen, daß Raffael die Loggia am Flusse, sogar die Ställe und das mit seinen Fresken geschmückte Hauptgebäude nicht ausgeführt habe, indem er faß zu derselben Zeit von demselben Chigi mit seiner Grabkapelle in Santa Maria del popolo sammt den dazu gehörenden Statuen und mit den Fresken in Santa Maria della pace und in San Agostino beauftragt war. Auch hatte Baldassarre Peruzzi, ein furchtsamer, bescheidener Mann, der, was seltener wie das Gegentheil vorkommt, bei dem größten Talente nichts aus seiner eigenen Person machte, damals in Rom noch keinen Ruf als Baumeister und keinen Bau ausgeführt, indem der treffliche, meisterhafte, originelle Palazzo Massimo alle colonne nach dem Sacco di Roma (1527) und nach dem Tode seines Freundes ausgeführt ist. Zudem hatten Bramante und Goffael alle öffentlichen Bauten unter Giulio II. und Leo X. auszuführen. Ich nehme also weitergehend an, daß sich Baldassarre, den man den Raffael der Architektur nannte, in der Schule des alle bildende Kunst umfassenden Meisters gebildet.

Blasio Palladio hat die Villa und die Kunstwerke darin in lateinischen Versen besungen und beschrieben, die schon 1512 bei Marcochio in Rom gedruckt, die Zeit der Vollendung derselben angeben. Aus dieser äußerst seltenen Schrift, welche Agostino Chigi wahrscheinlich verschenkte, theilen wir folgende sich auf den Maler beziehende Verse mit:

Eloquar audacter, nec me mia saecula falent:
Hic artes, veterumque manus: nec prisca vetustas
Aut tumeat fabris, aut iam sibi plaudat Apelle.
Nam quae porticibus, et cuncta per atria fulgent
Aut vivas pinxisse, aut pictas animasse figuras
Creditur eximius pictor, qui bene loquentes
Spiritantesque dedit, natura obstante, colores.
. . . . . .
Heic Juno ut veris vehitur pavonibus estat.
Heic Venus orta mari, et concha sub sidera fertur.
Heic floreas raptam ferus arebit Orithyiam,
Heic Pandionteae reserani arcana sorores.
Denique quas Ovidi versus pinxere, repinxit
Pictor et aequavit pelignos arte colores.
Tam felix pictor vate, ut pictore poeta.

In den folgenden wird auf das glänzende Fest angespielt, welches Chigi für Julius II. und viele Kardinäle 1511 in diesen Räumen bereiten ließ.

. . . . . quam prodiga virtus
Excites, et magnos trahat in convivia reges
Norimus; et si non alia in nobilis esses,
Hac multum noscendus eras: te quisque vocantem
Ad lautas mensas, modo nobilis advena sensit.
Convivas tu sarge Deos, ipsumque tonantem
In tua tecta vocas, qui te dignatur honora
Majestate potens . . . . . .

Das geistreiche Schreiben Raffael's an den Grafen Baldassarre Castiglione über seine Galatea im Hause der Chigi ist ohne Datum. Man sieht jedoch schon der freien Behandlung und Zeichnung dieses von ihm selbst gemalten Freskobildes an, daß es aus der ersten Zeit seines Wirkens in Rom herrührt.

Die trefflichen Bilder des Cavaliere Giovanni Razzi detto il Sodoma von Siena, Alexander und Rorane und derselbe im Zelt der Darius, in dem Schlafzimmer des obern Geschosses, mögen wohl nach dem Tode Raffael's (1520) gemalt seyn.

Pontani bemerkt noch, daß der große Fries über dem Gewölbe, Kandelaber und Kinder mit Festons, auch für den Styl und die Schule Raffael's spricht. Auch sagt Vasari im Leben des Giovanni da Udine: qual opera (Raffaello) andava conducendo a suo fine.

Vergleicht man den Pertikus von S. Maria in Domnica mit dem mittlern Theil der Farnesina, wo die Frescken aus der Mythe der Psyche sind, und ihre Abbildungen in dem Werke Pontani's, so wird man die vollkommenste Uebereinstimmung der dem Raffael eigenthümlichen architektonischen Linien finden. (Siehe das 4te und 10te Kupferblatt.) Die unbegreiflich vielen Werke des Meisters sind also mit der Annahme, daß ihm auch dieses gehöre, um ein bedeutendes vermehrt.

In Bezug auf die Geschichte des Baues, den Bauherren und den Meister desselben lese man den originellen Brief von einem Freunde Beider, Monsignor Paolo Giovio an Mestere Girolamo Scannapeco, worin der geschwätzige Bischof von Nocera ein Geschichtchen erzählt, das sich im italienischen Originale ohne Arg lesen läßt, in deutscher Sprache aber wiedergegeben bedenklich erscheinen möchte, weßhalb wir den neugierigen Leser auf das

Digitized by Google

seliene Buch »Lettere volgari di Mons. P. Giovio, 1540 Venezian verweisen. Die sprechenden Personen waren Agostino Chigi, Raffael mit seinen Schülern, Giovio und eine sehr schöne römische Gentildonna. — Das zweite Häuschen bei Porta Settimiana, worin die Ueberlieferung Margareta in Fernarina wohnen läßt, steht mit der Hinterseite an den Garten Chigi's, hat eine gothisch-poetische Außenseite, und ist noch von einem Bäcker bewohnt. Dinge, die der durch nichts erwiesenen Sage doch den Anschein der Wahrscheinlichkeit geben. Man erzählt, Raffael habe für zum erstenmale gelitten, wie sie ihre Füßchen in der Tiber badete. — Wir bemerken noch, daß der Palast Farnese, die Farnesina, Villa Madama und der Monte Palatino, die Wiege Roms mit den Namen der Kaiserpaläste, dem Könige von Neapel gehören.

9.

Prospetto e dettagli del palazzo Ugaccioni in Firenze.

Auf der Piazza del Gran Duca der Reiterstatue gegenüber. Obgleich Männer vom Fache sehr verschiedener Meinung über dieses schöne Gebäude sind, hin ich mit Pentani einverstanden, daß die Eigenthümlichkeit unseres Meisters daraus spricht und daß man es ihm zueignen müsse.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom April.

Malerei.

München. Die neueste für das Berliner Museum bestimmte Komposition Kaulbach's hat das griechische Leben zum Gegenstand. Der Grundgedanke des Bildes ist: Religion und Bildung des hellenischen Volkes in unmittelbarer Beziehung zum Homer zu zeigen. Der Sänger der Ilias steht auf einem Rocher, den die Sage feuert, und trägt, auf die Lyra gestützt, dem am Ufer versammelten Volke, Weisen, Gesetzgebern, Künstlern, Landbauern, Jägern ꝛc. seine Dichtungen vor, während sein Schiffein von Nereiden umgeben ist und Thetis aus den Wellen emporgestiegen, um das Lob ihres Sohnes aus dem Munde der bewunderndsten Nachwelt zu vernehmen. Zur Rechten steht man Krieger im Waffentanz um einen Altar, über dessen Opferrauch die olympischen Götter erscheinen, um in langem Zuge von Gross gefolgt einzuziehen in die für sie bereiteten Tempelhallen. Links auf einer Erhöhung steht neben seiner Kolossalstatue des Achilleus ein Bildhauer, umgeben von Gehilfen und Modellen, und steht erstaunt nach dem Zuge der Götter, als ob ihm neue Gedanken, neue Ideale aufgingen. Die ganze Komposition ist eine poetische, wenn auch in Bezug auf Einzelheiten durchaus subjektive Auffassung des Hellenenthums. Wie alles, was Kaulbach's Hand berührt, den Weinzig der Schönheit folgt und seiner Phantasie die Welt ihm gemäß erscheint, so ist wenigstens über diese Zeichnung der Zauber schöner Formen und Bewegungen ausgegossen, so daß wie gewöhnlich im Ton und in der Haltung des Ganzen den Grundcharakterung des griechischen Lebens empfinden: die Erhebung der Schönheit in den Künsten für alle Zeiten.

ef.

Paris. Herr von Laborde hat in den nächsten Wochen von Frankreich ganz neue Einzelheiten über das Leben, die Werke und den Tod des Johann von Gent entdeckt, welche in Verbindung mit der jüngsten Veröffentlichung des Herrn Gachard in Brüssel eine wesentliche Bereicherung zur belgischen Kunst- und Künstlergeschichte sind.

Madrid. Der Maler Ledesma hat das große Bild, die Verschlacht von Lepanto, auf Kosten des Seemuseums vollendet, und dasselbe ist nunmehr in dem königl. Museumsraume aufgestellt worden. Nach einer an dem Bilde befindlichen Inschrift ist dasselbe von den Dominikanern in Malaga verehrt worden.

China. In dem neuesten Werke über China des Herrn B. G. Sirr finden sich auch einige interessante Notizen über den bekannten chinesischen Maler Lam-qua, den die Engländer den chinesischen Sir Th. Lawrence nennen, dem man aber, seiner moralisch-fatirischen Bilder wegen, eher den Namen des chinesischen Hogarth beilegen möchte, namentlich wenn man an seine Bildercyclen des »Opiumrauchers« u. s. w. denkt. Was die Farben betrifft, deren sich ein chinesischer Maler bedient, so sagt Herr Sirr: »Die Farben, welche die chinesischen Maler brauchen, kommen denen der venetianischen, italienischen und Kamänischen Künstler vollkommen gleich, wenn sie diese nicht noch übertreffen, und dies kommt größtentheils von der Art der Vereinigung der Oel- und Wasserfarben her. Da wir eine genaue Kenntniß davon zu erhalten wünschten, so begaben wir uns nach Lum-qua's Werkstatt und suchten hier die Art und Weise zu beobachten, der sich ein Schüler bediente, der so ihre Farben rieb. Unglücklicherweise sei aber Lum-qua unsere Anwesenheit auf: er befahl demnach sogleich dem Farbenreiber, innezuhalten, und wollte diesem auch nicht erlauben, seine Arbeit fortzusetzen, so lange wir noch im Zimmer waren. Wie sanften Lum-qua einige Worten ab und mischten sie nach der gewöhnlichen europäischen Weise; sie brachten indeß durchaus andere Töne hervor; obgleich wir nun Lum-qua alle mögliche gute Worte gaben, uns einige präparirte Farben abzulassen, auch Geld boten, so war er doch nicht zu bewegen, unsere Bitte zu erfüllen.« Lum-qua's Aussehen von weiblicher Schönheit weichen sehr von den europäischen ab. »Im Laufe des Gespräches,« sagt Herr Sirr, »trugen wir ihm über sein Urtheil über eine, damals in London ausgestellte englische Schönheit, und seine Antwort fiel vollkommen charakteristisch für einen Chinesen aus: ihr Gesicht ist zu rund, ihre Augen sind zu blau, zu groß; sie ist zu groß, zu fett (si-yew), ihr Gesicht speckt (d. h. ist zu sonnenbraun) und sie hat so gar große Füße, daß sie damit gehen kann. In Lum-qua's Atelier sahen wir mehrere Porträte von Europäern und Chinesen; einige waren vortrefflich, und wenn gleich in der Vertheilung des Lichtes und Schattens mangelhaft, doch meisterhaft gemalt. — Die große Fehler in Lum-qua's Porträten ist indeß der Mangel an Leben und Ausdruck. Unser Auf merksamkeit erregte namentlich ein sehr hübsches weibliches Gesicht mit runden, derben Umrissen, aber mit etwas zu kleinen Augen. Als wir den Künstler fragten, wer die Dame sey, sagte er: nies mand; es ist ein Phantasiebild für einen Engländer; das aber ist eine chinesische Schönheit, indem er auf das Bild einer Schiffermädchens wies. Das allerdings mit unsern Begriffen von Schönheit wenig in Einklang war, denn das Gesicht war ohne Ausdruck, mager, farblos und geld.«

Plastik.

Paris. Die Stadt läßt um die Summe von 13,000 Fr. fünf Standbilder aufertigen, um die Dekoration der Façade des Stadthauses zu vollenden. Es sollen die Statuen von Achille de Harlay, dem Historienmaler Gros, Montyon, Buffon und de Thou sein.

Alterthümer.

London. Es sind hier kürzlich mehrere merkwürdige Ueberbleibsel amerikanischer Alterthümer angekommen. Sie wurden von einem amerikanischen Reisenden entdeckt, welcher die Sierra Madre, nicht weit von St. Louis Potosi in Mexico, besuchte und aus den Trümmern einer alten Stadt ausgegraben, von deren Vorhandensein die gegenwärtigen Einwohner weder durch Tradition noch Geschichte irgend eine Kenntniß hatten. Die bestehen aus zwei Obergebäuden mit einer Opferschale, aus Blöcken von Sandstein gebauen und sind vollkommen gut erhalten. Die Vergleichung dieser großen Bildwerke aus den Bergen wurde durch hölzerne Schilden bewirkt, worauf sie auf Canots nach der Mündung des Panuco gebracht und sodann nach London verschifft wurden. — Das größere der Obergebäude war unstreitig der Opfergott und einer der bedeutendsten. Die Statue ist jedenfalls und das einzige vollständige Stück dieser Art, das auf Amerika hierher gekommen ist, indem frühere Versuche der Reisenden, Indische Werke herzuschaffen, entweder von den Eingeborenen verhindert wurden oder an fruchtlosen Schwierigkeiten scheiterten. Von malerischer Richtigkeit und Schönheit kann hier nicht die Rede seyn, wohl aber verdient die rehabene Arbeit auf der ganzen Oberfläche der Statue große Aufmerksamkeit. Diese ist meistens ornamentaler Art, symmetrischen mythologische Symbole und Hieroglyphen angebracht sind. Die Statue hat zwei Gesichter, ein altes und ein junges. Die rechte Hand bildet eine Oeffnung, in welcher während des Opfers ein Licht brannte. — Die kleinere Statue ist der Gott des Kummers, den die Opfernden anbeteten, wegen der Abkunft, die sie vergeß, und der Liebesung, die sie ihnen gewährte. Die Statue ist klein, die Bildhauerarbeit einfach und das Ganze sehr künstlos angelegt. Die Opferschale hat 2 Fuß im Durchmesser und ist sehr kunstreich gearbeitet. Sie ruht auf zwei Schlangen, die, wie bei dem Symbolen der Ewigkeit in einander verschlungen sind.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 24. Donnerstag den 28. Juni 1849.

Raphael von Urbino als Baumeister in Rom und Florenz.

Von Kühler.

(Schluß.)

10.

Palazzo Pandolfini oggi Nenci in Firenze.

Jannoctus Pandolfinius Eps. Trojanus
Leonis X et Clementis VII. Pontt. Maxx. Beneficio
Auctus A. Fundamentis Erexit An. D. MDXXX.

Obige Inschrift liest man auf dem Fries des Gebäudes auf drei Seiten desselben fortlaufend; sie wurde dort, 10 Jahre nach dem Tode Raffaels, von seinem Nachfolger bei diesem Bau, Giovanni Francesco di San Gallo, angebracht. Im Leben des Aristotele di San Gallo sagt Messer Giorgio: avendo Raffaello da Urbino fatto al detto vescovo (Pandolfini Bischof von Troja) il disegno per un palazzo che voleva fare in via San Gallo in Fiorenza, fu Giovanni Francesco di San Gallo mandato, a metterlo in opera, siccome fece con quanta diligenza è possibile, che un' opera, così fatta si conduce. Ma l'anno 1530 essendo morto Gio. Francesco e stato posto l'assedio intorno a Fiorenza si rimase imperfetta quest' opera ..... Avendo poi il già detto Vescovo di Troja rimesso mano al suo palazzo ..... n'ebbe cura Aristotile il quale col tempo lo condusse con molto sua lode al termine che si vede .... was den jetzigen Zustand des Gebäudes, von dem kaum die beabsichtigte Hälfte vorhanden ist, erklärt. Mit der Restauration Pontani's bin ich nicht einverstanden, indem ich nicht glaube, daß dem Palast ein drittes Stockwerk bestimmt war. Die Eintheilung des Innern ist sehr schön, die architektonischen Ausschmückungen gehören wohl den Brüdern San Gallo. Arabesken und gemalte Zierrathen sind im Geschmack der florentinischen Schule jener Zeit.

11.

Alzato e dettagli della Capella Chigi alla Madonna del popolo a Roma.

Am Abhange des Monte Pincio, wo man das Grabmal des Nero vermuthet, liegt die schöne Kirche, worin der Chor, die Grabmäler und fast alle Kapellen, ein wahres Museum von Werken der bildenden Kunst bilden. Eine der dem Hauptschiffe der Kirche angefügten Kapellen wurde von Raffael als ein Grabmonument für A. Chigi und seine Familie erbaut und nach einer Inschrift in den Mosaiken der Kuppel im Jahr 1516 vollendet. Sie wurde gerade in jener Zeit angefangen, als Raffael nach dem Tode des Bramante den Auftrag von Leo X. zur Fortsetzung des Baues der Peterskirche erhielt, worüber uns die herrlichen Schreiben des Papstes an den Künstler durch Pietro Bembo als ein ehrendes Denkmal beider erhalten sind. Merkwürdig ist die Uebereinstimmung der Grabkapelle mit der innern Architektur der Peterskirche an jenem Theile der Tribune, worin der Antheil Raffael's noch sichtbar ist, und denkt man sich die vier großen Bogen, welche die kolossalen Pfeiler über der Konfession verbinden, geschlossen, so kann man den kleinen Bau an der Porta del popolo als ein Modell zu dem größten der neuern Zeit betrachten.

Zugleich ist er auch ein Monument der Meisterschaft des Meisters in den nicht zu trennenden verschwisterten Künsten, indem sich Raffael hier als Baumeister, Bildhauer und Maler verewigte. Für die vier Nischen waren die Statuen eben so vieler Propheten bestimmt und die des Jonas ist von ihm selbst modellirt und unter seiner Leitung von seinem Schüler Lorenzo Lotti detto il Lorenzetto, ausgeführt. Im Kopfe desselben ist eine Imitation des Antinous im Capitol nicht zu verkennen, und doch athmet die ganze Gestalt raffaelischen Geist, Ausdruck und Gefühl. Die zweite weit schwächere Statue des Elias schreint nach seinem Tode von Lorenzetto allein ausgeführt zu seyn und die beiden andern um hundert Jahre später von Lorenzo Bernini sind so barock, daß der Jonas wie eine griechische Arbeit erscheint. Man sieht, wie Raffael die Natur und die Antike lebendig in sich aufgenommen und wie bald man sich von jener einfachen, unschuldiger Auffassung entfernte, um in ausschweifende und tolle Manieren zu verfallen. Die Wände und die runden Räume unter der Kuppel waren nach der Anlage zu Fresken bestimmt, von denen aber keines von ihm oder seinen Schülern, durch die sich immer häufenden großen Aufträge und den frühen Tod des Meisters, ausgeführt wurden. Die Planeten in der Kuppel sind von Marcello Provenzale nach seinen Kartons in Mosaik gesetzt, das Antipendium des Altars und die ewige Lampe, drei unter einer Krone schwebende Engel, von Lorenzetto in Erz gegossen. — Der famose Cavaliere Bernini verdarb noch durch seine beiden Grabpyramiden für Agostino und Sigismonde Chigi, die edeln und einfachen Linien der Architektur; wie er denn überhaupt dem Andenken Raffael's schädlich wurde, indem er auf dem Peterosplatze mehrere seiner Gebäude niederreißen ließ, um die Wirkung seiner Säulengange zu vergrößern. Der Boden von Marmorplatten bedeckt die Grabgewölbe der Familie Chigi, welche der Kirche einen Papst, Alexander VIII., gegeben. Hier sah ich vor vier Jahren eine der blühendsten und schönsten Frauen Roms, die Prinzessin Campagnano, geborene Prinzessin Doria, unter die modernen Gebeine der Ahnen ihres Mannes versenken, womit denn die Betrachtung dieser Stätte geziemend schließt.

12.

Prospetto attuale e ristaurato e dettagli del palazzo Cassarelli oggi Vidoni a Roma.

Vasari im Leben des Lorenzetto — fece il disegno di molte case e particolarmente quello del palazzo di Messer Bernardino Cassarelli e nella valle la facciata di dentro — unvollendet und übel, durch ein zugefügtes Stockwerk, restaurirt, steht der schöne, von Raffael nach mehrern Zeugnissen gebaute Palast bei der Kirche San Andrea della Valle, und Lorenzetto war hier wie bei andern Bauten der Werkmeister Raffael's. Eine Marmorplatte an der Treppe sagt, daß Kaiser Karl V. hier gewohnt, eine andere verewigt das Andenken des Architekten.

Digitized by Google

Dir, an der Seite des Gebäudes in einer Nische stehende Statue eines Priesters oder Senators, jetzt in der Volkssprache, sammt dem Pirole, Abbate Luigi genannt, wurde hier gefunden. Pentani hat in seiner Restauration dem dritten Stockwerke einen übereinstimmenden Styl gegeben.

13.

Villa Madama.

Diese am Abhange des Monte Mario schön gelegene Villa wurde für den Kardinal von Medici, nachherigen Papst Klemens VII., erbaut, und später von der Tochter Kaiser Karl V., der Gemahlin des Ottavio Farnese, erworben, daher der Name Madama. Nach Vasari wäre Giulio Romano ihr Erbauer; allein der mit dem Aretiner gleichzeitige Sebastiano Serlio sagt in seinen Büchern von der Architektur: Fuori di Roma, poco discosto del Monte Mario, è un bellissimo sito con tutte quelle parti, che ad un luogo di piacere si ricerca; lequali parti singolari io tacerò piutosto che dirne poco. Ma solamente io tratterò e dimostrerò una loggia con la sua facciа ordinata dal divino Raffaello d'Urbino, benchè egli fece altri appartamenti e delle principio grande ad altre cose.

Diese prachtvolle, teichgeschmückte, mit allen Reizen der Natur umgebene Villa wurde nicht vollendet und ist jetzt zum Theil Ruine. Es erweckt eigene Gefühle, die Malereien von Giulio Romano, Perino del Vaga und Giovanni da Udine und ihre treffliche Stuckaturarbeiten zwischen Schutt und Trümmern zu sehen, aber indem eine üppige Vegetation auf allen Mauern und zwischen Spalten wuchert, entsteht eine neue Kunstanschauung, die auch ihre großen Reize hat. Die Aussicht über den stark gekrümmten Tiber nach Rom und dem Sabiner- und Latinergebirge ist einzig schön.

14.

Il tempio di San Pietro, seconda l'idea di Raffaello.

Als Bramante, der erste Baumeister der neuen Peterskirche, starb, war ein Theil der alten Basilica demolirt und über dem Heiligthum der Apostel Petrus und Paulus erhoben sich vier kolossale Pfeiler, welche die schon im ersten Entwurfe bestimmte Kuppel tragen sollten. Leo X. übertrug die Fortsetzung des Unternehmens dem 30 Jahre altgewordenen Raffael, gab ihm aber den alten Fra Giocondo von Verona, einen erfahrenen Baukünstler, zum Gehülfen. Die treflich abgefassten Breven von Pietro Bembo, im Namen Leo's an Raffael gerichtet (1. August 1515 und 27. August 1516), worin der Papst den Künstler zum Baumeister der Peterskirche und zum Präfekten der Alterthümer ernennt, sind ein Denkmal von dem Ernste und der Würde jener großen Kunstepoche, den Mediçäer und den Urbinaten ehrend. Raffael spricht sich in seinem Schreiben an Baldassarre Castiglione sehr schön darüber aus: Nostro Signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di San Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più, quanto il modello che io ne ho fatto, piace a Sua Santita, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, ue so se il volo sara d'Icaro. Me ue porge un gran lume Vitruvio, ma non tanto che basti. — An seinen Onkel Simone di Battista di Giarle in Urbino, Bruder seiner Mutter und Priester, schreibt er über diesen Gegenstand in der vertraulich naiven Weise seiner Vaterstadt: Circa a stare in Roma, non posso star altrove più per tempo alcuno, per amore della fabrica di Santo Pietro, che sono in locho di Bramante; ma qual locho è piu degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Pietro, ch' e il primo tempio del mondo, e questa è la più gran fabrica che sia mai vista, che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che 'l Papa ha deputato di spendere cassanta mila ducati l'anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compagno Frate doctissimo vecchio de più d'octant' anni; el Papa vede che 'l puol vivere pocho, ha risoluto Sua Santità darmelo per Compagno ch' è uomo di gran riputazione sapientissimo acciò ch' io posso imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, acciò io diventa perfectissimo in quest' arte, ha nome Fra Giocondo; et ogni dì el Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. — Vi prego voi voliate andare al Duca e alla Duchessa e dirli questo che sò lo haveranno chare a sentire che un caro Servitore si facci honore, e raccommandatimi a loro Signoria, ed io del continuo a voi mi raccommando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo, el quale hà tanto buono amore eu verso di me. Alli primo Luglio 1514.

El vostro Raffael Pittore in Roma.

Es ist schon von Andern bemerkt worden, wie Raffael nach dem Verhältnisse der Personen elegant und geistreich und nachlässig vertraulich schrieb. Die oben ausgegebenen Stellen geben den Beleg und Zeugnisse seines liebenswürdigen bescheidenen Charakters dazu. — Raffael leitete die größte Unternehmung dieser Art der neuern Zeit, etwa sechs Jahre lang, als er gleichsam plötzlich auf dem Gipfel seiner Kunst und seines Ruhmes der Erde entrückt wurde. Unter kaum zu übersehenden Geschäften hatte er die Welt zugleich mit unzähligen Werken bereichert, unter denen die Stanzen und Loggien im Vatican allein ein so kurzes Leben zu erfordern scheinen. — Antonio Sangallo, Baldassarri Peruzzi und Andere wurden mit der Leitung des Riesenunternehmens betraut und Buonarroti hob endlich, wie er sagte, das Pantheon (als Kuppel des Tempels) in die Lüfte, erlebte aber deren Vollendung nicht, die erst unter Sixtus V. erfolgte. Die Gestaltung der Kirche unter so verschiedenen Baumeistern und Bauherren war immer eine schwankende und veränderte, da jeder von seinem Vorgänger und Vorfahren abwich. Von dem Entwurfe und dem Modelle Bramante's ist nichts als nur der Hauptgedanke geblieben, wie denn seine ungeheuren Pfeiler (wozu er so schwache Fundamente gelegt hatte, daß sie verstärkt werden mußten) die verhältnißmäßige Größe des Tempels zu einem griechischen Kreuze andeuteten. Raffael wollte anstatt der fünf Schiffe des Bramante nur drei und einen von 36 freistehenden Säulen getragenen Portieus, wovon man leider abgegangen ist. Sebastiano Serlio hat uns den von Raffael selbst gezeichneten Originalgrundriß in seinen sieben Büchern von der Architektur und Perspektive überliefert, das in seinem Briefe an den Grafen Castiglioni erwähnte Modell ist nicht mehr vorhanden. Lorenzo Bernini und Carlo Maderno unter Urban VIII. (Barberini) und Alexander VII. (Chigi) kehrten sich gar nicht mehr an die Entwürfe und Gedanken der ersten Architekten, sie verlängerten das lateinische Kreuz auf eine ungebührliche Weise, haben dadurch die Wirkung des schönen Kuppel auf und thaten alles Mögliche, den Rest des Gebäudes, namentlich die Façade und die innere Ausschmückung so auseinweisend darauf zu machen, als es ihnen nur möglich war. So steht dieses im Ganzen außerordentlich großartige Werk im Einzelnen tadelhaft da. Der gerechten Bewunderung bleibt aber immer noch ein großes Feld.

Um den noch sichtbaren Antheil der Raffaelischen Architektur im Innern der Kirche, namentlich der Tribüne zu erkennen, empfehlen wir noch einmal den Vergleich mit der Grabkapelle an der Porta del popolo.

Pentani gibt uns eine Kopie des Grundrisses von Raffael nach Serlio, woraus er sich, ein kühnes Unternehmen, eine

Digitized by Google

Peterskirche im Raffaelischen Sinne konstruirt hat; so auch den Durchschnitt des Innern und den der Kuppel.

15.

Loggie Vaticane.

In den herrlichen, mit Fresken und Stuckaturen verzierten Bogengängen, welche den Cortile di San Damaso im Palaſt des Vaticans umſchließen, hat Raffael wieder, wie in der Farneſina, Villa Madama und der Kapelle des Chigi gezeigt, wie die bildenden Künſte, Architektur, Skulptur und Malerei nicht zu trennen ſind und daß man, um die eine auszuüben, in den andern erfahren ſein müſſe; ein Grundſatz, der ſämtlich abhanden gekommen iſt und die Defadenz der Kunſt mit herbeigeführt hat. Wir ſagen hier nur, daß die architektoniſchen Linien, die Malereien und die Stuckarbeiten in dieſen Räumen die vollkommenſte Harmonie bilden, ſo daß man nichts wegzunehmen noch hinzuzufügen und im Ganzen nichts mehr zu wünſchen übrig hat. Als die Baumeiſter noch malten und Maler noch bauten, ſtand's beſſer mit beiden Künſten. Die ſogenannte Loggia di Raffaelle verbindet die Sixtiniſche Kapelle mit den Stanzen, und die in ihr gemalten Geſchichten des alten Teſtaments bilden einen trefflichen Uebergang zu den großartigen Fresken der beiden Wetteifeter und Nebenbuhler.

16.

Palazzo alla piazza di Montevecchio.

Eines von jenen ſchönen Häuſern aus dem Cinquecento in Rom, worin Pentani die Manier Raffaels erkennt. Er gibt deren aber noch mehrere in Rom, welche dafür gelten können, namentlich jene zur Seite und dem Palaſt Spada gegenüber.

17.

Loggia del palazzo degli Convertendi.

Großer, unvollendeter, unter Sixtus IV. (delle Rovere, Onkel Julius II.) von Baccio Pintelli erbauter Palaſt, in welchem die Königin Carlotta von Cypern wohnte. Raffael malte ſeine Transfiguration, die ſeine eigene wurde, in dem Gemach nach der Piazza Sforza Cavalli zu, und ſein entſeelter Körper wurde dort vor ſeinem Werke ausgeſtellt, — Eine große, über dem Haupteingang deſſelben hineingebaute Loggia mit Säulen und Balluſtrade wird für Raffaeliſche Architektur gehalten und ſchließt ſo hiermit die von Pontani gezeichneten und beſchriebenen Bauwerke unſers Künſtlers in Rom und Florenz.

Wir haben hier eine kurze Ueberſicht von dem, was der als Maler von den Alten, den Neuern und den Neueſten unerreichte Raffael auch in der Baukunſt, die doch für ihn nur eine Nebenbeſchäftigung ſeyn konnte, da ſeine größte Wirkſamkeit der Malerei zugewendet war, geleiſtet, geben wollen. Nehmen wir 10 Jahre Kinderzeit von einem ſo kurzen Leben von grade 37 Jahren, ſo bleiben noch 27 für die ſchöpferiſche Thätigkeit des raſtlos ſich ſelbſt verzehrenden Künſtlers, von denen er nur 12 in Rom zubrachte. Das von ihm allein in der ewigen Stadt Geſchaffene ſcheint mehr als ein Menſchenalter zu erfordern, und wie viele ſeiner Werke finden wir noch in den Muſeen aller Länder verbreitet, und unter dieſen nichts Leichtgenommenes oder ſo Gearbeitetes, ſondern Werke, woran der ganze Ernſt der Kunſt und des Lebens erſchöpft iſt. Tizian und Buonarroti werden beinahe 100 Jahre alt und haben materiell genommen kaum mehr geleiſtet. Recht oft haben wir uns dankbar zum Ewigen zu erheben, da er von Zeit zu Zeit ſo ſeltene Geiſter ſendet, die von ihm Zeugniß geben und ahnen laſſen, daß wir vom Ewigen und Göttlichen abſtammen und daß wir uns nach der in dieſem Sinne freudig erwartenden Auflöſung wieder mit dem Urquell alles Lichtes, wovon die Kunſt ein Abglanz iſt, vereinigen werden.

Rom, im September 1848.

Holzſchnitt.

Auch ein Todtentanz aus dem Jahr 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel, mit erklärendem Text von R. Reinick. Ausgeführt im akademiſchen Atelier für Holzſchneidekunſt zu Dresden, unter Leitung von H. Bürkner. Leipzig bei G. Wigand.

Ein Spiegel der Zeit, ihrer Denk- und Handelsweiſe ſey die Kunſt, und war es von je; ja nicht allein der bewegliche Waſſerſpiegel, der nur ruhige, feſte Geſtaltung wiedergibt, ſondern der metallene, in welchem auch die heftigſte Bewegung ihr Abbild findet. Wie ſpricht, um nur ein Beiſpiel für alle zu nennen, der Geiſt der Reformation aus den tauſenden von Holzſchnitten des 16ten Jahrhunderts und wie haben dieſe Ernſt- und Spottbilder in die Geſtaltung der Dinge mächtig eingegriffen! Weit entfernt aber, damit jenem Unmaß der Leidenſchaft und der Sinnengenußjagd das Wort zu reden, die Hand in Hand mit dem Alles und ſich ſelbſt vernichtenden Revolutionswahnſinn unſerer Zeit in der Kunſt Platz gegriffen, oder gar der aus dem Feuer des Haſſes und der Kälte der Bosheit geborenen Luſt der Karrikaturen und dem im Straßenkoth erfundenen Barrikadenſtyl: weiſe ich vielmehr auf jene Stellen hin, wo die geſtaltende Begeiſterung des Volkes ihren ſichtbaren Ausdruck gefunden, wo der Schmerz und der Ingrimm über die zugleich mit ihr aufſteigende zerſtörende Gewalt fataniſcher Geiſter zu Worte kommt.

Das letztere iſt der Fall bei dem oben angeführten Werk, einem Heft von ſechs Holzſchnitten in Queerfolio. In wenig großen, ſcharfen Zügen hat Rethel, und zwar mit meiſterhafter Stärke und ich möchte ſagen ſittlich-äſthetiſcher Kraft, die Verwirrung und das Elend gezeichnet, in welche die Menſchheit vermittelſt der Heilloſen, aber bei ihrem glänzenden Schein unwiderſtehlich verlockenden modernen Staatsweisheit von „Freiheit, Gleichheit und Bruderliebe," in raſchen Schritten geſtürzt wird. Er zeigt uns im Bilde die Gerechtigkeit gebunden. Die Liſt hat ihr das Schwert, die Lüge die Wage genommen: das iſt angeſichts der bis zum beſtialiſchſten Blutdurſt geſteigerten Verwilderung die Abſchaffung der Todesſtrafe und die Schwächung der Gerichte; da merkt der alle Verderber und Gleichmacher Tod, daß ſeine Zeit gekommen. Er ſteigt aus der Tiefe und nimmt Schwert und Wage; bazu von der Mittelreit den Hut mit der Hahnenfeder, das Roß der Tollheit und die Senſe der Blutgier. So reitet er ins Land hinein; und es ſtirbt, wer ſterben kann. Aber am Thore der Stadt beginnt fein Handel. Der Allem macht er von der „gerechten Wage" Gebrauch und zeigt dem thörichten Haufen zu ſeiner größten Luſt — er hält die Wage betrüglich am Zünglein — daß eine Krone nicht ſchwerer wiege, als ein Pfeifenkopf. Wohl! der Stein iſt heraus aus dem Bau, das andere gibt ſich von ſelbſt. „War die Krone nicht mehr werth, ſo waren wir zu Thoren und haben uns gebeugt vor einem Nichts. Das fordert Rache! Wehe denen, die uns das gethan!" Das iſt die Stimmung, die der Freund Hain braucht, und bereitwillig übergibt er das Schwert der Gerechtigkeit dem wohnden Haufen, zur Uebung der „Volksjuſtiz." Nun kommen die Barrikaden. Heil! wie ſie ſtürzen, ihre Helden, im ſchaurigen Regen der Kartätſchen! Und wie er lacht, der ſchöne Führer auf der Schanze, den keine Kugel gefährdet! Dann kommt das Ende des Tanzes. Da liegen die bleichen Leichen, die röchelnden Sterbenden, und Weiber und Kinder jammern vergeblich neben den Todten und der niedergebrannten Stätte des Heerdes, der ſie nährte.

Das iſt das kurze, tiefergreifende Gedicht in Bildern, das Reinick mit wenigen treffenden Reimen begleitet. Durch und durch für Jedermann, ſelbſt für Kinder verſtändlich, hat das

Digitized by Google

Werk einen bleibenden Kunstwerth. Reich und wahr in den Motiven, überaus lebendig in der Darstellung, sind die Bilder von so fester, freier, körniger Zeichnung, und so großer Einfachheit, daß sie an die besten altdeutschen Holzschnitte mahnen. Ganz in Uebereinstimmung damit ist das Verdienst der Holzschneider, welcher die Stöcke geführt. Mit richtigem Takt ist der glatte Schnitt, die ganze komplicirte moderne Behandlungsweise beseitigt und der sittliche Ernst des Gegenstandes mit dem künstlerischen des Vortrags so innig verschmolzen, daß schon der erste Blick auf ein Blatt den Beschauer in die nöthige Stimmung versetzt.

Indem wir nun diesem Werke, als einer heilsamen Arznei gegen die verheerende Seuche politischen Wahnsinns, die größtmögliche Verbreitung wünschen, glauben wir zugleich ein Mittel dafür in Vorschlag bringen zu dürfen. Es ist zwar sehr billig (15 Sgr. = 45 kr.); allein doch würde es an vielen Orten gut thun, wo es nicht gekauft werden wird, um des Preises willen. Wie? wenn sich einzelne Vereine die Aufgabe stellten, oder auch geradezu Vaterlandsfreunde sich vereinigten, eine größere Anzahl Exemplare zu kaufen und unter das Volk zu vertheilen, namentlich in Schenken auf dem Lande, in Trinkstuben der kleineren Städte an die Wand zu hängen! Die Wirkung könnte nicht ausbleiben und die Kunst hätte sich ein neues Anrecht erworben auf den Dank des Vaterlandes!

ef.

Kölner Dom-Medaille.

Diese zum Gedächtniß des vorjährigen Jubiläums geprägte Medaille stellt den Dombau vorwärts auf seiner gegenwärtigen Entwickelungsstufe, rückwärts in seiner Vollendung nach Zwirner's Plan dar. Der kräftige und freie Schnitt ist von J. Wiener. Die Denkmünze ist aus bewährtem Verlag (Fr. C. Eisen) hervorgegangen, der auch den großen Stahlstich unternommen hat, und gereicht ihm gleichfalls zur Ehre.

en.

Nachrichten vom April.

Alterthümer.

London. Die erste Sammlung der Bildwerke aus Nimrûd, welche nach Bombay kam, war die, welche Herr Hector durch seine Agenten, die Herren Dixon, Hunter u. Comp. dorthin sandte, und die sie in den sogenannten Gemnt buildings im Jahre 1846 ausstellten. Sie wurde später nach London geschickt und von dem britischen Museum angekauft. Im Jahre 1847 kamen zehn schöne Platten in dem besten Zustande in Bombay an, um zwar als ein Geschenk des Major Rawlinson an den damaligen Herrn (jetzt Sir) G. A. Eliek, der sie dem damals im Entstehen begriffenen Bionomischen Museum schenkte. Sie befinden sich gegenwärtig in Sewri, wo sie öffentlich ausgestellt sind. Im Februar 1848 kam die große Sammlung (Layard's?) an; Herr Eliek, der sich damals in Sewri befand, schrieb unmittelbar nach Bombay und befahl, mit seiner gewöhnlichen Liberalität, daß die Bildwerke sogleich von dem Schiffswerft nach dem Rathhause gebracht und dort öffentlich ausgestellt werden sollten, wobei in jedem Monument eine Erklärung über die Geschichte und Eigenthümlichkeit desselben gegeben werden sollte. Dieser Befehl wurde buchstäblich ausgeführt, und als die Monumente gelandet werden sollten, brachen drei Kisten entzwei, und sie wurden so ausgestellt. Unter diesen war die Kiste mit dem bekannten, schwarzmarmornen Obelisk, von dem in Bombay ein Gypsabguß gemacht wurde, was auch bei den anderen Denkmalen hätte geschehen sollen, wogegen aber die Behörden in Bombay einen Verweis von dem Museum in London erhielten, daß man sie Sachen überhaupt hätte sehen, oder Abgüsse davon machen lassen. Die einzigen Monumente, welche gelitten haben, waren die, welche an Ort und Stelle verpackt waren; bei den letzteren Gegenständen fand sich weder Zaktur noch Beschreibung, so daß man nicht wissen konnte, was fehlte oder nicht. Was in Bombay vermißt wurde, ist bestimmt gar nicht dahin gekommen.

Noch befindet sich eine große Sammlung von Marmordenkmalen aus Nimrûd in Bassora, die nun seit 18 Monaten im Schlamm des Euphrat fault gerubt hat: sie soll nach Bombay geschafft werden, sobald dieß ohne Kosten geschehen kann! Die Denkmale wiegen im Durchschnitt ½ Tonne bis 1 Tonne (1000 bis 2000 Pfd.), einige davon aber wohl 10 Tonnen (20,000 Pfd.), so daß man sich wohl nicht sehr beeilen wird, sie fort zu machen. Besser wäre es gewesen, sie, da das Gebäude, aus dem sie bestehen, sehr leicht auffindlich ist und durch Fundkigkeit angetroffen wird, unter dem aufhäufenden Schutt zu lassen, oder gleich Gypsabgüsse an Ort und Stelle zu nehmen. — Herr Layard ist nun in Konstantinopel: die Ursache seiner traurigen Unthätigkeit ist der Mangel an Unterstützung!

Lithographie.

München. Bei Mey und Widmayer sind erschienen: die Theologie und die Poesie Rafaels, nach den bekannten allegorischen Figuren des Vatikans auf Stein gezeichnet von Schreiner in der Größe der Morghenschen Stiche. Die Zeichnung ist treu, die Ausführung sehr wirkungsvoll malerisch, so daß sich die Blätter vortrefflich eignen zu Zimmerverzierungen. Juriprudenz und Philosophie sollen folgen. Dieß Unternehmen ist um so erfreulicher, als die Morghenschen Stiche, aus einig Genügende nach jenen unvergleichlichen Bildern, äußerst schwer zu haben sind. Der Preis einer der genannten lithographischen Blätter ist 2 fl.

Der Erzherzog-Reichserwefer, Johann von Oesterreich im Familienkreise, gezeichnet von C. Piloty, herausgegeben von Piloty und Löhle. ein großes lithographisches Blatt. Der Fürst sitzt in seinem Wohnzimmer in Frankfurt, das am Dom in der Nähe kenntlich ist, an seinem Arbeitstisch; sein Sohn schmiegt sich vertraulich an ihn an und wendet sich zugleich mit dem Vater aufmerksam gegen die Mutter, die in einer, wie es scheint, angenehmen Mittheilung begriffen ist. Der Gegenstand, wo der edle Erzherzog von dem Schauplatz abwesend erklärt hat, auf dem er eben so uneigennützig und aufopfernd, als wohlthätig und erfolgreich gewirkt hat, ist dem Erscheinen eines mit großer Naturtreue gezeichneten und sehr sorgfältig ausgeführten Blattes, das als Erinnerungstafel an Deutschlands ereignißreichen Jahr dadurch, besonders günstig, um wünschen wir den Unternehmern volle Anerkennung ihrer dreifachen Bemühungen.

ef.

Neue Bildermerke.

London. Von Holbein's Todtentanz ist eine neue Ausgabe in 8., mit einer historischen und antiquarischen Einleitung, und mit 34 Blättern erschienen. 7 Schilling 6 Pf.

Literatur.

Bremen. Mittheilung an die Mitglieder des Kunstvereins in Bremen, die Eröffnung der neuen Kunsthalle und künftige Kunstausstellungen betreffend. 8. 16 S. (s. Nr. 18 S. 72.)

London. Bryan; Dictionary of painters and engravers. 8. Eine neue, bis auf die gegenwärtige Zeit vervollständigte Ausgabe. Der Herausgeber ist Georg Stanley. Preis 2 Pf. St. 2 Sh.

Rheinischer Kunstverein.

Die nachfolgenden Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins werden für dieses Jahr ihre Reihenfolge verändern und Katsfinden:

vom	6. Juni	bis zum	1. Juli	in	Straßburg,
„	2. Juli	„ „	27. Juli	„	Mainz,
„	28. Juli	„ „	25. August	„	Darmstadt,
„	26. August	„ „	23. September	„	Mannheim,
„	24. September	„ „	19. Oktober	„	Freiburg.

Das Präsidium des rheinischen Kunstvereins.

Preis-Ermäßigung.

Cornelius, P. v., Darstellungen aus dem Lied der Nibelungen, gestochen von G. Lips und H. Ritter. 7 Bl. Imp.-Folio. Herabgef. Preis 12 Thlr. (sonst 30 Thlr.) Das Titelblatt apart 4 Thlr. (sonst 10 Thlr.)

Verlag von D. Reimer in Berlin; zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Königliche Staatsbibliothek München
Digitized by Google